

T. C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

52

# GÖRSEL İLETİŞİM ORTAMINDA SENARYO YAZARLIĞI

( Doktora Tezi )

Feridun AKYÜREK

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
MERKEZ KÜTÜPHANESİ

Eskişehir, 1990

Anadolu Üniversitesi  
Merkez Kütüphanesi

İ Ç İ N D E K İ L E R

I. GİRİŞ .....	1
1. İLETİŞİM VE SANAT .....	9
2. İLETİLERİN SANAT YOLUYLA TOPLUMA SUNUMU .....	18
3. GÖRSEL KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARININ BUGÜNÜ .....	29
A. Tiyatro .....	34
B. Fotoğraf .....	35
C. Sinema .....	36
D. Televizyon .....	46
II. İLETİŞİM SÜRECİNDE SANATÇI BİR KİŞİLİK OLARAK SENARYO YAZARI .....	54
4. SENARYO YAZARI .....	54
A. Senaryo Yazarının Özellikleri .....	60
a) Senaryo Yazarının Kültürel Yapısı .....	63
aa) Senaryo Yazarı Öğrenimli ve Engin Bir Kültüre Sahip Olmalıdır .	63
ab) Senaryo Yazarı Ülkesini, Ülkeleri ve Yaşayanları Bilmek Durumundadır.	65
ac) Senaryo Yazarı ve İzleyici İletişimi	66
ad) Senaryo Yazarı İyi Bir Araştırmacı ve Gözlemci Olmalıdır .....	73
ae) Senaryo Yazarı Takım Çalışması Yapabilmeli, Çalışma Disiplinine Sahip Olmalıdır .....	74
af) Senaryo Yazarı, Senaryo Yazacağı İletişim Aracının Teknolojisini Bilmek Zorundadır .....	81
ag) Senaryo Yazarı, Yasaları, Yayın İlkelerini İyi Bilmelidir .....	82

b) Senaryo Yazarının Bireysel Yapısı ....	83
ba) Senaryo Yazarı Yaratıcı Hayalgücüne Sahip Olmalıdır .....	83
bb) Senaryo Yazarı Nesnel ve Yansız Olmalıdır .....	100
bc) Senaryo Yazarı İletişimin Sağlıklı Olabilmesi İçin Kullanacağı İletişim Aracının Dilini İyi Kullanabilmelidir .....	100
B. Senaryo Yazarının Yaratıcı Çalışma Yöntemi .....	105
a) Hazırlanma, İçerik Konusunda Araştırma.	109
b) Kuluçka (Incubation) Dönemi, Soyutlama..	111
c) Esin ya da Aydınlanma .....	114
d) Metin Yazma Evresi ve Yeniden Gözden Geçirme .....	116
III. SENARYO KAVRAMI .....	117
5. SENARYO KAVRAMI .....	117
A. Senaryo Yazarken Dikkat Edilecek, Özen Gösterilecek Noktalar .....	120
B. Senaryonun Evreleri .....	133
a) Özet (Synopsis/Sinematografik Öykü/ Suje) .....	134
b) Geliştirim (Treatment/Taslak/İskelet/ Şema ) .....	134
c) Ayrıklama (Sinematografik Konu) .....	137
ca) Bölüm (Part) .....	138
cb) Ayrım (Sequence) .....	139
cc) Sahne (Scene) .....	139
cd) Çekim (Shot) .....	140
d) Çekim Senaryosu (Shoting Script) .....	153

6. DRAMATİK YAPININ İÇSEL ÖĞELERİ .....	162
A. Her Yapıtın Bir Teması Bulunmalıdır ....	163
B. Özgün Konu .....	172
C. Uyarılama .....	173
ca) Sinema - Yazın İlişkisi .....	175
cb) Sinema - Tiyatro İlişkisi .....	179
cc) Sinema - Resim İlişkisi .....	184
7. BİR FİLMİN/ TELEVIZYON İZLENCESİNİN	
İÇSEL YAPISI .....	188
A. Öykülemeyi (Dramatik Yapı) Oluşturan	
Öğeler .....	189
a) Dramatik Anlatım .....	196
b) Epizotik Anlatım .....	197
B. Dramatik Yapıda Çatışma-Düğüm	
ve Karışıklık .....	199
a) Dural (Statik) Çatışma .....	201
b) Atlamalı Çatışma .....	201
c) Basamaklı Çatışma .....	202
d) Önceden Belirtilen Çatışma .....	203
e) Düğümler .....	204
f) Karışıklık .....	206
C. Gerilim Ve Şaşırtmaca .....	206
D. Kuşku .....	208
E. İzleme Sahneleri .....	208
F. Beklenmeyen Noktalar .....	208
G. Beklenmeyen Son .....	208
H. Zorunlu Sahne .....	209
I. Devamlılık Sahneleri .....	209
İ. Kişi Düşüncelerinin Görsel Yansıtılması.	209

J. Karşıt/Koşut İkincil Olay Dizisi .....	210
K. İlgı Ögesi .....	210
L. Doruk Nokta .....	212
M. Çözüm .....	213
8. İÇERİK VE BİÇİM BİRLİKTELİĞİ .....	214
9. KİŞİLEŞTİRMENİN TEMEL YAPISI .....	219
A. Fizyolojik Boyut .....	221
B. Sosyolojik Boyut .....	222
C. Psikolojik Boyut .....	223
D. Senaryoda Kişiliği İşleme Yöntemleri ...	224
10. DEVİNİM .....	233
A. Kişinin Dış Devinimi .....	234
B. Kişinin İç Devinimi .....	235
C. Kameranın Devinimleri .....	236
a) Yatay Panoramik Devinim .....	239
b) Dikey Panoramik Devinim .....	239
c) Denge Devinimi .....	239
11. KONUŞMA ÖRGÜSÜ (DİYALOG) VE SES .....	243
A. Konuşma Örgüsü (Diyalog) .....	245
B. Konuşma Örgüsü Dışında Diğer Sesler ....	257
a) Gerçek Ses .....	258
b) Nesnel Ses .....	258
c) Anlatımsal Ses .....	258
d) Müzik Kullanımı .....	259
e) Gürültüler .....	260
12. SİNEMA VE TELEVİZYON İZLENCELERİNDE	
ZAMAN VE MEKAN .....	261
A. Sinema ve Televizyonda Zaman Sürekliliği	266
a) Şimdiki Zaman Sürekliliği .....	267

b) Geçmiş Zaman Sürekliliği .....	267
c) Gelecek Zaman Sürekliliği .....	269
d) Durumsal Zaman Sürekliliği .....	271
<b>B. Film ve Televizyon İzlemlerinde</b>	
Zaman Vurgulamaları .....	272
a) Gerçek Zaman Sürekliliği (Uygunluk) .....	272
b) Yoğunluk .....	273
ba) Ölçülebilir Zaman Atlaması .....	273
bb) Ölçülemeyen Zaman Atlaması .....	275
c) Geriye Dönüşler .....	276
ca) Kısa Geri Zaman .....	276
cb) Flash-Back .....	277
Bilmece Flash - Back .....	277
Nostaljik Flash - Back .....	278
Travma Flash - Back .....	278
d) Ölçülemez Zaman Dönüşleri .....	278
e) Zamanın Diğer Kullanımları .....	279
ea) Gerilme .....	279
eb) Zamandaşlık (Simultane) .....	279
ec) Psikolojik Zaman .....	280
<b>C. Sinema ve Televizyon İzlemlerinde</b>	
Zamanın Geçişini Vurgulamak İçin	
Kullanılan Yöntemler .....	281
<b>D. Sinema ve Televizyon İzlemlerinde</b>	
Mekan Vurgulamaları .....	283
a) Coğrafi Mekan .....	283
b) Dramatik Mekan .....	283

E. Mekan Kullanımı .....	283
a) Gerçek Mekan Sürekliliği .....	284
b) Mekan Atlaması (Süreksizlik).....	285
c) Mekanda Kargaşa (Mekansal Süreksiz- lik) .....	285
d) Çerçeve İçi Mekan .....	287
e) Çerçeve Dışı Mekan .....	287
SONUÇ .....	289
EKLER .....	307
KAYNAKÇA .....	347

I.

G İ R İ Ş

Yaşanan yüzyıl, şaşmaz bir yasaya uygun olarak sürekli bir değişim ve gelişme içindedir. Buna bağlı olarak hızlı teknik ve bilimsel gelişmeler sonucu köklü toplumsal değişimlerde olmaktadır. Yirminci yüzyıl, insanlık tarihinin toplumsal, bilimsel, düşünsel, sanatsal ve iletişimsel alanlarda hiç bir zaman karşılaşmadığı bir gelişmenin, hızın, yeniliklerin yüzyılıdır.

İlk çağlardaki el emeğine olan gereksinim, gelişen teknolojiye koşut olarak zamanla azalmış ve el emeğinin yerini yine insanın yaratısının, el emeğinin ürünü olan makineler almıştır ( 1 ). Yirmibirinci yüzyıla girerken, teknoloji daha da gelişmiş, elektronik bilgi işlem aygıtları insanların yaptıkları bir çok işi yapmaya başlamış ve onları doğrudan ve dolaylı olarak etkilemiştir ( 2 ). Bu gelişim, toplumlarda bir çok değişikliklere yol açan bir olgu olmakla birlikte, çeşitli karmaşık yapıllı kurumları ve bunlara ilişkin sorunları da birlikte getirmiştir ( 3 ). Batılı ülkelerde teknolojik gelişmenin ve buna

( 1 ) FERİT EDGÜ, "Çağdaş Sanatın 80 Yıllık Serüveni", Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, 10 Eylül 1979, Sayı: 334

( 2 ) ENVER ÖZKALP, Davranış Bilimleri ve Organizasyonlarda Davranış, E.İ.T.İ.A.Yay., No: 249/169, Eskişehir, s. 247

( 3 ) A.g.k., s. 26

bağlı olarak gelişen verimlilik ideolojisinin yol açtığı yeni üretim örgütlenmesi ve bunun sonucunda toplumsal düzeydeki örgütlenme ve düzenlemeler, insanları kurulu düzenin bir dişlisi durumuna indirgemıştır. Tüm bu girişimler ve dönüşümler, teknolojik ortamın doğal ortamı bozması, insanın giderek doğal ortamdaki uzaklaşmasına ve yapay bir teknolojik ortam içine girmesine neden olmuş, insanın doğal ortam-teknolojik ortam arasında bocalamasına, rahatsız olmasına ve hatta bir bunalıma sokmuştur ( 4 ).

Otomasyon sistemi içinde ayrı beceri düzeyleri, artık tek bir amaca doğru devinmeye başlamıştır. İnsanların alıştığı geleneksel sistemden ayrılıklar, ayrımlar ortaya çıkmıştır ( 5 ). Bunun sonucunda, insanlar kendi dışındaki güçler tarafından yöneltilerek, giderek tek başlarına kalmış ve kendisine sağlanan tüm özgürlüklere ve demokratik görünümlere karşın yığınların içinde yalnız kalmışlardır ( 6 ).

İnsanlar arasında sorunlarda halen yaşanmakta olan işte bu dönemde yoğunlaşmıştır.

Geçmişte insan etmeni, pazar ekonomisine bağımlı olarak devinen, her zaman için kolaylıkla bulunabilen ve

- ( 4 ) İBRAHİM ARMAĞAN, Bilgi ve Toplum II (Toplumsal Yapı Bilim ve Sanat), E.U., Güzel Sanatlar Fak. Yay., İzmir, 1982, s.1
- ( 5 ) Geleneksel sistemde her birey kendi uzmanlık alanındaki işi yaparken belirli bir başarının da sahibidir. Ama otomasyonun egemenliğinde artık takım çalışmasına gereksinim bulunmaktadır. Bu sistemde eşgüdüm ve uyum gereklidir. Yoksa sistem kopmakta ve iş verimsiz olmaktadır.
- ( 6 ) BARLAS TOLAN, Çağdaş Toplumun Bunalımı, Anomi ve Yabancılaşma, A.İ.T.İ.A. Yay., No:132, Ankara, 1980, s.142

tükenmeyen bir mal olarak görülmüştür. Geçmişteki toplumsal ve ekonomik koşullar bugünkünden ayrı bir nitelik taşımaktadır. Eğitim kısıtlı, etkileşim ve iletişim az, çalışma süreleri uzun ve uluslararası rekabet bulunmamaktadır. Yüzyıl başından bu yana, teknolojinin gelişmesiyle, çalışma ve bölümler arasında karşılıklı bir bağımlılık yaratılmış, çalışanların sıkı işbirliği, eşgüdümüyle üretim artmıştır ( 7 ). Teknoloji bu yönüyle insan ilişkilerine biçim veren, onları kalıplaştıran ve iş grupları arasında bir birleşme sağlayan bir öge olmuştur ( 8 ). Daha da ileri giderek, teknolojinin değişmelerinin neden olduğu ekonomik, toplumsal ve kültürel yapı değişimleri toplumun temel kurumlarını, örgütlenme biçimlerini etkilediği gibi, bunlara bağlı değerler dizgesini de etkilemiştir.

Yirminci yüzyıl yalnız büyük buluşların yüzyılı değil, bu buluşların insanların günlük yaşamına girdiği bir dönemdir de. Diğer bir söyleyişle, hızlı ve geniş bir iletişim yüzyılıdır.

İnsanlararası iletişim, bilgi, düşünce, duygu, tutum ve kanılarla, davranış biçimlerinin kaynak ile alıcı arasındaki bu ilişkileşme yoluyla bir insandan diğerine/ diğerlerine kimi oluklar/kanallar kullanarak aktarılması sürecidir ( 9 ). Bu süreç insanın kendi geçmişi denli eskidir.

( 7 ) Taylor'ın belirttiği gibi, bu sistemde insanları işin ve makinenin bir parçası olarak görmek doğru değildir. Böyle görüldüğünde ortaya birçok sorun çıkacak ve üretim engellenecektir.

( 8 ) ÖZKALP, A.g.k., s.259

( 9 ) Diğer bir söyleyişle, birbirleriyle gruplar ile ilgili olarak etkilenecek, etkileyerek, bilgi vererek,

Kitle iletişim araçlarının gelişmesi, hızla yaygınlaşması yaşanan günleri daha da karmaşık bir duruma getirmiştir. Sinema, televizyon olguları, baskı tekniklerinin gelişerek fotoğrafların/iletilerin geniş kitlelere ulaşabilmesi, yeni bir uygarlığın belirtileridir. Bu yeni teknolojiye egemen uygarlığın kültür, sanat ve eğitimi, toplumsal yaşayış düzeyi hiç kuşkusuz geçmişten değişiktir.

Bir görüşe göre, insanlık tarihi, insanın varlığının giderek gelişmesi ama aynı zamanda giderek yabancılılaşması anlamına gelmektedir. Yabancılılaşma (10), insanın çev-

-----  
bilgi edinerek, öğrenerek, öğreterek, eğlenerek ve eğlendirerek bu iletişim sürecinde yer alan insanlarla ilgilenmek demektir. (İletişimin Kavramsal anlamı konusunda daha geniş bilgi için bkz: İNAL CEM AŞKUN, "İletişimin Kavramsal Anlamı Üzerine Düşünceler", A.Ü. A.Ö.F. İletişim Bilimleri Dergisi, sayı:6, Esk., Haziran 1989, s.29 ve sonrası...)

- (10) Sol literatürün anahtar kavramlarından biri olan yabancılılaşma, Marxist kuramın uygulamaya koyduğu 1920'lerden sonra kullanılmaya başlamıştır. Yabancılılaşma, batıya özgü bir sorundur. Ama kültür emperyalizmi ve alt yapıdan yoksun bir batılılaşma süreci, gelişmekte olan ülkelerde başka tür yabancılılaşmaya neden olmuştur. Bu olgular, en yalın düzeyde, toplumun değişik kesimleri arasında kültür kopukluğuna yol açtığı gibi, tarihsel süreç içinde de kültürün geçmişini bugünden koparmıştır. Bu nedenle, gelişmekte olan ülkelerdeki sanatçılar ve sanat adamları için bütünlük çözüm bekleyen sorundur. (İPEK AKSÜĞÜR, "John Berger'in Sanat -Mülkiyet Kuramı", Milliyet Sanat Dergisi, 16 Ekim 1983 sayı:293). Davranış bilimciler göre yabancılılaşma, kişilerin temel gereksinimleri yeterince doyuma ulaşmadığında ortaya çıkmaktadır. Batılı toplumlara baktığımızda, Maslow'un belirttiği bireylerin temel gereksinimleri olan yiyecek, ısı, barınak gibi nesnelere aşağı yukarı karşılandığı görülmektedir. Bu temel düzeydeki gereksinimler yeterince karşılanırsa, insanlar daha yüksek düzeyde şeylere gereksinim duyarlar, eğer bu istekleri yerine getirilmezse, yabancılılaşma olgusu ortaya çıkmaktadır. (A.H.MASLOW, "A Theory of Human Motivation", in H.J.Leavitt and L.R.Pondy, Readings in Managerial Psychology, Chicago University Press, 1964, s.6-24) Akt. ÖZKALP, A.g.k., s.65)

resine sahip ve egemen olmasından çok, çevrenin, diğer insanların ve hatta bizzat kendisinin kendi özvarlığına yabancı kalması demektir(11). Bir diğer görüşe göre, emek ve işbölümü yabancılaşmanın birer göstergesi olmaktadır. Emek, insanın doğa ile ilişkisi ya da elle, anlaksal ya da sanatsal etkinlikler yoluyla kendisini gerçekleştirdiği yeni bir evren yaratmasıdır. Emek ve emeğin ürünleri, işbölümü ve özel mülkiyet ile giderek insandan, onun istem ve isteklerinden ayrılmış, bağımsızlaşmış, birer varlık durumuna gelmektedirler. Emeğin ürettiği nesne, emeğin ürünü, emeğin karşısında yabancı bir şey, kendini üreten de bağımsız bir güç olarak dikilmektedir. Emeğin ürünü ise, bir nesneye aktarılmış, maddeleşmiş emektir, emeğin nesnelleştirilmesidir (12). Emek artık işgören doğasının bir parçası olmaktan çıktığı için yabancılaşmış bulunmaktadır. Diğer bir söyleyişte, çalışma işgörenin dışında kalmakta, onun özsel varlığına ilişkin olmamaktadır. İşgören çalışırken kendisinde değildir. Bu nedenle, çalışması bir zorlamadır, zorla çalıştırılmaktadır (13). İş ortamı onlar için can sıkıcı, yinelenen, tekdüze bir durumdur. Koşullar böyle sürdüğü sürece de kişide doğal olarak kimi sorunlar ortaya çıkmaktadır. Çalışan doyuma ulaşamamakta, mutlu olamamaktadır. Kendi bedenini harcamaya başlamakta ve belleğini yok etmektedir. Bunun için işgören ancak çalışma dışında kendine gelmektedir. Eğitim dü-

(11) KARL MARX, 1844 Felsefe Yazıları, Payel Yay., İstanbul, 1975, s.67

(12) A.g.k., s.70

(13) A.g.k., s.71

zeyinin yükseltilmesi sonucu da bu olguyu güçlendirmektedir. İnsanlar işten çok özgür zamanlara yönelik kimi etkinlikler içinde olmak isteği içindedir. Sanayileşen toplumlarda bu değişen anlayış ve kültür sistemlerini dikkate almak gerekmektedir (14). İnsan artık geriye, doğaya, doğa içindeki çetin ama -belki- mutlu yaşantısına dönemeceği için yeni arayışlar içindedir. Yaşanan günlerin insanları, iş yaşamının yarattığı bunalımlardan, tekdüze yaşamdan kurtuluşu sanatsal etkinliklerde ve özgür zamanlarda aramaktadırlar.

Bir zamanlar sanatın, insanların yalnız duygularına seslenen bir eğlence, bir boş zaman geçirme aracı olduğu savlanmaktaydı. Kuşku yok ki, sanat ile duygu arasındaki ilişki, başlangıçsız ve sonsuzdur. Fakat bugün, sanat artık yalnız duygusal bir uğraş sayılmamaktadır. Sanat insanın duygusal usuna seslenen bir bilimdir. Tolstoy, "insanın bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu, kendinde canlandırdıktan sonra, aynı duyguyu başkalarının duyumsayabilmesi için devinim, ses, çizgi, renk ya da sözcüklerle belirlenmiş biçimler arasında ürperen bir takım duyguları, dış dünyaya elle tutulur, gözle görülür biçimde anlatma gereksiniminin ürünü olarak sanat ortaya çıkmıştır" demektedir. Bilim dallarında olduğu gibi, sanat gerçeğin güçlü, sürekli ve sistemli çalışmaların sonunda, sanata özgü bir düşünüş

(14) G.W.HIGGIN, Symptoms of Tomorrow, Plume, Press -Ward Locke, London 1973. (Akt.ÖZKALP, A.g.k., s.66)

ile elde edilmektedir. "Eğer böyle olmasaydı, büyük bilim adamlarının yetişmiş olduğu dönemlerde büyük sanatçıların da yetişmiş olması nasıl açıklanabilirdi?.." İnsanın gereksinimlerini daha iyi bir biçimde karşılamak için bilim nasıl bir çalışma içindeyse, sanat da bu gereksinimleri karşılamak için çalışmalar yapmaktadır (15). Bilimsel incelemelerin, sanatsal çalışmaların konusu hep insandır. Bu gerçek, ilkellerden bugüne dek böyledir. Sanat hızlı değişme dönemlerinde, yaratıcı içeriği, sezgisel gücü ve toplumsal gerçekçiliği ile bilim ve topluma her zaman öncülük görevini yüklenmiştir (16). Bir görüşe göre, "sanat, bilim ve teknolojinin toplumsal yapıda neden olduğu dengesizlikleri, bunalımları düzeltmede, insanları teknolojik ortamın mekanik katılıklarından uzaklaştırmada, çevreye uyum sağlamalarında, diğer bir söyleyişle, toplumsallaşmalarına, ayrıca toplumsal yapı değişimi süreci içinde benliğine kavuşmasına ve özgürleşmesine katkıda bulunmakta, insanı insanlaştırmada önemli bir araç olarak görevler yüklenmektedir" (17). Her yönüyle insanın duygusal dengesini bulmasına yardım eden sanat, salt bu çağda değil, insanlığın tüm dönemlerinde belli işlevler yüklenmiş toplumsal bir olgudur (18).

İnsan mutlaka bir toplum içinde yaşamaktadır. Bunun için de yaşadığı toplumun kültürüne, tarihine katılması

(15) ENVER ZİYA KARAL, "Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü'nün Birinci Simpozyumu Açılış Konuşması", Tiyatro Araştırmaları Dergisi, A. Ü., D.T.C.F.Yay., Ank.1976, Sayı:7, s.3

(16) ARMAĞAN, A.g.k., s.1

(17) A.g.k., s.194

(18) A.g.k., s.195

gerekmektedir. Çünkü insan bilincini belirleyen onun toplumsal varlığı olmaktadır. Sanatın bugünkü estetik özünü toplumsal olaylar, insanların toplumla olan çok yönlü ilişkileri oluşturmaktadır. Toplumsal yapıya bağlı olarak, sanatsal gelişim, toplumsal gelişmeye ve toplumsal yaşamın yapısına doğrudan bağımlıdır, toplumsal yapıyı etkilemekte ve toplumun gelişim koşullarından biri durumuna gelmektedir. Toplumsal değişmeler de hiç kuşkusuz sanat kültürünü etkilemektedir. Sanatın bireyler üzerindeki olumlu etkileri yanında, toplumun, toplumsal yaşamı üzerinde de yapıcı etkisi bulunmaktadır (19). Bir görüşe göre de, "sanat, tüm etkinlikler gibi, varoluşun maddesel koşullarından etkilenen özerk bir etkinliktir; bir bilgi biçimi olarak kendi gerçeği ve kendi sonucu vardır. Sanatın siyasetle, dinle ve insanın alinyazısına tepki gösteren tüm öteki biçimlerle gerekli ilişkileri vardır. Ama bir tepki biçimi olarak aynıdır ve uygarlık ya da kültür denilen şeyin bütünleşme sürecine katkısı vardır"(20). Bu gerçeği bilen, sanatı bir ulusun yaşam damarlarından biri olarak gören, gerek düşüncelerinde, gerek tutumunda ona büyük önem veren Atatürk; cumhuriyetin temeline koyduğu ana ilke ışığında sanatın yönetimini ve dayanacağı siyaseti yorumlayarak, bunun devingenliğini gelecek kuşakla-

(19) AYL A ERSOY, Sanat Kavramına Giriş, Beta Basım/ Yayımlar/ Dağıtım, Osman Aykaç Matbaası, İst., 1983, s. 55

(20) HERBERT READ, Toplumda Sanat, Karacan Yay., İst., 1983, s. 18 - 19

rın öngörü ve çabalarına bırakmıştır (21). Çünkü sanatla ilgilenen insanlar arasında bir yakınlık, beğenilerde bir birlik oluşmaktadır. Bu birlik giderek tinlerdeki birliğe dönüşmektedir. Bu etki daha sonra ulusal sınırları da aşarak genelleşmekte ve evrenselleşmektedir. Diğer bir söyleyişle, sanat etkinliklerinin yardımıyla beğenileri, düşünceleri açık ve sağlam insanlar yetişmektedir. Bu nedenle, kişiye ileride çalışmayı düşündüğü dalda yeterli eğitimi verirken bunu katı, kısıtlı ve yaşamdan kopuk değil, kişinin estetik duygusunu geliştirici, yaşama bakış açısını genişleten, tüm sanatlarla birlikte vermek gerekmektedir. Çünkü sanattan yoksunluk, çağdaş toplumun bireylerinde görülen bunalımların da bir nedenidir.

### 1. İLETİŞİM VE SANAT

Varsayımlar incelendiğinde, iletişimin sanatın, teknik ve bilimin gelişmesine koşul olarak geliştiği görülmektedir. İletişimde bulunma birer üst yapı ürünü olan, toplumsal gerçeğin bir yansıması olan sanat, teknik ve bilim gibi yine toplum içinden, toplumsal yapıya bağımlı bir biçimde oluşmuştur (22). Diğer bir söyleyişle, iletişimin, sanatın ve bilimin gelişimi dural gerçeklerin yalnızca düşünce yoluyla bulunması değildir. İnsanların doğayla etkin ilişkisinin bir bölümüdür (23). İletişim, insan ya-

(21) İNAL CEM AŞKUN, "Atatürkçü Düşünceye Bağlı Tiyatro Anlayışı, İşletmeciliği ve Politikasının Kavramsal Temelleri" E.İ.T.İ.A. Dergisi, Cilt:XVII, sayı: 2, Eskişehir, Naziren 1981, s.2

(22) GEORGE THOMPSON, İnsanın Özü, Çev: Celal Üster, Payel Yay., İstanbul, 1979, s.20

(23) CHRISTOPHER CAUDWELL, Yansılama ve Gerçekçilik, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yay., İst., 1974, s.311

şantısında o denli yaygın bir olgudur ki, insan çoğu kez iletişim kavramının ayırdına bile varamamaktadır. Bunun yanı sıra her bireyin iletişime doğuştan yetenekli olduğu varsayılarak, karşıtı düşünülmemektedir. Çünkü herkes, toplumsal yaşamın her alanında iletişimde bulunmaktadır. Toplumsal yaşamda insanlar çevrelerinden aldıkları iletişimlere göre davranışlarını oluşturmaktadırlar. Bunun da ötesinde, çevreyle alınıp verilen iletiler aracılığıyla özelleştirmeler yapılarak, bir süreç içinde bireyler kişiliklerini tanımlamaktadırlar"(24).

İnsanlar, birbirleriyle anlaşabilme çabasına girdikleri günlerden bugüne dek işaret, resim, dil, yazı yollarını zorlayıp durmuşlardır. Sözün ortaya çıkmasından yazının bulunmasına dek, insanlar arasındaki bu yalın iletişimin görsel olarak yapıldığı kesin. İletişim sürecinde işaretin kullanımı belki söz denli eskidir. Konuşmasını henüz bilmeyen insan dileğini, anlatmak istediklerini resim, baş, kaş, göz [mimik]; el, parmak, kol, gövde devinimleriyle [jest]; ya da ağaç dalları, taş ve ateş işaretleriyle anlatmışlardır. Ama işaretleşme yoluyla yapılan iletişim dar sınırlar içinde kalmış, bilginin artmasıyla yetersiz kalmıştır. Daha sonraları tiyatro sanatına dönüşecek olan görsel bir anlatım dili olan bedensel devinimler doğadan öykünmedir. Gerçek olayların ya da nesnelere öykünülmesi gerçeği de istenilen anlamda etkileyebilmektedir. İletinin tam

(24) ROGER E. WILLIAMS, "Genel İletişim Kavram ve Modelleri", Çev: Akın Ergüden, Kurgu İ.T.İ.A. T.Ö.E.F. Dergisi, E.İ.T.İ.A. Yay., Eskişehir 1979, s.282

olabilmesi için öykünmenin olabildiği denli gerçeğine ben-zemesi gerekmektedir. Öykünme yoluyla canlandırmanın çıkış noktası gerçekliğin kendisi olmalıdır. Aristoteles, "Hayvanların en öykünücüsü insandır" demektedir. Çünkü öykünmek bir yandan öğretirken, diğer yandan öykünene de haz vermektedir. Bunun için insan öykünülmüş şeyleri sevmektedir. İnsanın öykünmeye karşı duyduğu istek iletişim ve sanatın doğuşuna da neden olmuştur. Aristoteles'e göre, "Sanatçı doğaya öykünür, ancak salt görünüşle yetinmez, olduğu gibi ya da olması gerektiği gibi öykünür ve eksik kimselerini de tamamlar. Bu tamamlama oranına göre yapıt güzeldir." Platon, "Sanat bize bir gerçeği değil, bir görünüş, bir kopyeyi gösterir." karşı savını ileri sürmüştür. Bu görüş resim, müzik, şiir sanatı için doğrudur. Çünkü sanatta gerçekten daha çok görünüş (öykünme) bulunmaktadır. Nesne ile sanat arasındaki ilgi böyle bir kopye, bir benzetme, bir öykünme (mimesis) ilgisidir. Öykünme, tüm ilkel toplumlarda hemen hemen tüm iletişim biçimlerinde egemendir. Hatta en gelişmiş toplumlarda bile etkisini sürdürmektedir. Goethe, "varolan her şey, tüm var olanların bir benzeşimidir" tümcesiyle öykünmenin insan ve toplum açısından ne denli önemli olduğunu belirtmeye çalışmıştır.

Görsel/sanatsal iletişim, bilinebildiği denli ilkel insanın binlerce yıl önce mağara duvarlarına çizdikleri resimlerle başlamıştır. Bu resimler ve karalamalar, görsel dil ile kurulan iletişimin 5000 - 7000 yıl önceki uygulamalarıdır (25).

-----  
 (25) ALEX STRASSER, The Work of The Science Film Maker, Focal Press, New York, 1972, s.15

İnsanın banatsal yaratıcılığı işlevinin ve bunları iletme yeteneğinin kökleri insanın biyolojik varlığında değil, toplumsal varlığında; insanın kendi hayvansal ön tarihinde değil, yine insanın kendi toplum tarihinde aranmaktadır. İnsan usta olarak doğmamıştır ama ustalığını gözlemleri, diğer canlılara oranla gelişmiş beyinlerinin yaratıcılığı ve diğer insanlarla ilişkisi sonucu kazanmıştır (26). Toplum durumunda yaşayan insanın gereksinimlerini karşılayabilmek için giriştikleri çeşitli özdeksel ve tinsel çabalar, iletişim, estetik bir kaygıları olmamasına karşın sanatın doğuş ve gelişmesini belirlemektedir. İlk adımda, hayvan postuna sarınıp, hayvana yaklaşmayı, ona tuzak kurmayı, yine hayvanların gözlemi ve gelişkin beyinlerinin yaratisıyla çözümlenmişlerdir. İnsanın hayvansal gözlem ve ön deneyimlerinden kalan bilgi biyolojik doğanın temeli, insanın toplumsal olarak gelişmesi sürecine dönüşmesiyle birlikte, insanoğlu dünyayı estetiksel olarak özümleyebilme ve sanatsal olarak edimde bulunabilme yetisini kazandırmıştır. Diğer bir söyleyişle, sanat, salt düşünsel şeylerden değil, öncelikle ve özellikle insanın gerçek, somut bir toplumda yaşayarak edindiği gerçek somut coşkular ve isteklerden kaynaklanmaktadır.

Geçmişten bugüne dek uzanan ve gelişerek bilimi, sanatı kapsayan kültürel iletişim üç aşamada incelenmektedir (27):

- 
- (26) M. ILIN - E. SEGAL, İnsan Nasıl İnsan Oldu?, Çev. Ahmet Zekerya, Yeni Dünya Yay., İstanbul 1979, s.12
- (27) ADAM ŞENEL, Uygurluk Çizgisi, Bizim Yay., Ankara, 1968, s.6 ve sonrası...

- Hayalgücüne dayanan mitolojik estetik kültür,
- İnanca dayanan dinsel, doğmatik kültür,
- Gözlem ve usa dayanan bilimsel pragmatik kültür.

İrdelendiğinde, hayalgücüne dayanan mitolojik estetik kültür ile gözleme ve usa dayanan bilimsel pragmatik kültür arasında büyük bir benzerlik bulunduğu görülmektedir. Mitolojik kültürün hayalgücü ögesindeki soyut düşünüş, batı bilimsel düşünüşünün kuramsal düşünüş'üne bir köprü oluşturmaktadır.

Mitolojik düşünüş şöyle açıklanmaktadır:

a) Fiziksel ve toplumsal olayları anlamak için büyük bir merak sahibi olma.

İnsan karşıtı olan etyiyicilere oranla çok daha üstün olan, beyniyle, doğaya önce bilinçsizce (28), sonra giderek gereksinimleri için merakla bakan ve bunları yaşamına uygulayan ilginç bir beyine sahiptir (29). Görme (30),

(28) Katip Çelebi'nin her zaman geçerli şu sözünü anımsayalım: "Yere ve göklere bakmayı öküz gibi, göz ile bakmak sandılar."

(29) Ortalama 1360 gram ağırlığındaki insan beyninin görevini yerine getirebilecek bir bilgisayarın yapılması bugün bile hayal edilememektedir. Günümüz ilerleyen kültür ve teknoloji etkinliklerine karşın, insan beyninin tüm yetenekleri hâlâ kullanılmamaktadır. İnsan beynindeki milyonlarca yedek hücre hiç kullanılmadan bomboş bekletilmektedir. (DESMOND MORRIS, Çıplak Maymun, Çev:Engin Darıca, Sander Yay., İst., Aralık 1980, s.33)

(30) Görme olayı, konuşmadan önce gelmiştir. Çocukların konuşmaya başlamadan önce, yakınlarını ve çevresini tanıdığını anımsayalım. (JOHN BERGER, Görme Biçimleri, Çev: Yurdanur Salman-Margaret Quigley, Yankı Yay., İst., s.7)

düşünme, yaratma ve iletme gibi yetilerle insan beyni, bireyin kendisi ve çevresi hakkında bilgi edinmesi bir bilinç geliştirmesi ve edindiği bilinçle kendisini ve çevresini etkileyebilme gücüne ulaşmasını sağlayan bir güçle donatılmıştır. İnsanın, kendinden önceki canlılar evriminde dört ayak üzerinde yürümekten çıkıp iki ayak üzerinde yürür duruma gelmesi, evrim çizgisinde önemli ölçüde bir hız artışına neden olmuştur. İnsan boş kalan elleri ile iş yapıp, şeylerle daha iyi uğraşabilme olanağı bulurken, bu uğraş onun anlık gelişmesini de hızlandırmıştır (31). İnsan yaşamak için beyni ve eli arasındaki işbirliğini zamanla daha da geliştirmiş, doğanın kendisinden esirgediklerini, ilginç beyninin yaratılları ile sağlamış varoluşunu daha da güçlendirmiş, öğrendiklerini birbirlerine ileterek, öteki türlerin üstüne çıkmıştır. Bu insan-oglunun evrimini açıklayan bir güçtür.

b) Herşeye bir açıklama bulmak için sabırsızlık duyma,

c) Olayları yine olaylarla açıklama eğilimi, İnsan önce hayvan gibi duyularına bağlı bir sezikle, çevresini tanımaya başlamıştır. Algılarının birikimi kavramları oluşturmuştur. Zamanla işbirliğinin gelişmesi, iletişimin artması, bilgi alış-verişi beynin yeteneklerini daha da geliştirmiştir. Bu özelliklerin belleklere kayıt edilmesi ile de bilimin ilk tohumları atılmıştır. İlk çağlarda yetişkin kuşak kendi gözlem, deneyim, ustalık ve bilgisini

genç kuşaklara önce görsel, sonraları sözle anlatmak ve yazmakla iletmişlerdir. "İnsan bin yıllık okulda öğrenime taş devrinde başlamıştır. Deneyimli avcılar, gençlere zor avcılık mesleğini, yani yabani hayvanların toprak üstünde bıraktıkları izleri tanımayı, ürkütmeden, ava nasıl yaklaşmak gerektiğini" (32) yine hayvanlara öykünerek, göstererek öğretmişlerdir.

d) Olayları olaylarla açıklarken yeterince gözlem ve bilgi sahibi olamama. Zaman geçtikçe, görüp algılamakla birlikte, insanın ilgi alanı daha da genişlemeye başlamış, ama buna karşın, gereksinimlerini sağladıkları yakın doğa dışındaki doğa, onlar için çözülmez gizlerini sürdürmüştür (33). Baktıkları dışındakiler onlar için korkutucudur, hayalgüçlerinin ürettiği bir masal dünyasıdır (34).

e) Gözlem ve bilgi eksikliğini gidermek için hayal gücünü (soyutlamaları, soyut düşüncü) yardıma çağırış.

(32) ILIN - SEGAL, A.g.k., s.12

(33) Evrendeki olaylar karşısındaki korkusu, toplumsal yaşamı düzene sokma içgüdü, insana bilinmez bir gücü, Tanrı'yı yarattırmıştır. Tefik Fikret'in şu dizelerini anımsayalım: "Beşerin böyle delâletleri var; / Putunu kendi yapar, kendi tapar."

(34) İnsan çevresini görüp algıladıktan ya da algıladığını sandıktan sonra çevresinin sınırlarını aşmaya yüreklilik göstermiştir. İlk denizciler, önceleri okyanusu evren gibi uçsuz bucaksız sanırken, masal sandıkları yerlerde de kendilerine benzer insanlar olduğunu görmüş, tecim yanında bilgi alış-verişinde bulunmuşlar, çözemediklerini karşılıklı yüzyüze iletişimle çözmeye çalışmışlardır. Masalın sınırları böylelikle daha da daralmıştır. Günümüzde dünyanın artık bir gizi kalmamıştır. Günümüz yazarları, sinemacıları kahramanlarını yeni masal ülkelerine göndermektedirler. Bu yeni masal ülkeleri uzay boşluğundaki gezegenlerdir. Bilim adamları da diğer gezegenlerde yaşam olup olmadığını araştırmaktadırlar.

Duyular arasındaki işbölümü çalışmanın ilk hayvansı, içgüdüsel işbölümünün duyular arasındaki karşılıklı bağlantıyı kolaylaştırması ve eksik yanlarından kurtulması zamanla çok ağır bir biçimde gelişmiş, insanların iç ve dış dünyaları üzerinde gittikçe daha çok artan egemenlik kurmasına, çevresini tanıyarak kavramlaştırmasına, bunun sonucu olarak, insanların dünya görüşünü derinleştirerek, geniş boyutlara ulaştırmıştır. Yaratıcı hayalgücü işte bu düşünceyle, işte bu noktada işin içine girmiştir. Olayları gelişmiş ve varsıl bir hayalgücü ile estetik bir biçimde açıklayış, bugünkü bilim, sanat ve yazınsal iletişimin kaynağı olmuştur. İnsanlar böylelikle merak ettikleri olaylar sonucu bugünkü uygarlığın temeli olan bilgileri elde etmişlerdir (35). Özcesi, ilk çağdaki mitolojik düşünüş, her şeyi öğrenmek, açıklamak isteyen sabırsız bir merakın açıklamasıdır. İnsanoğlu, bir şeyi açıklamaya gözlem ve deneyim ve hatta bilgi birikimi olmadığında diğer olaylardan yaptığı soyutlamaları hayalgücü ile kurgulayıp, açıklayamadı-

-----

(35) Ünlü Matematikçi R. A. Fischer, "Doğaya, düzenli bir mantığa koyarak ne çok sorarsanız, ondan öylesine çok bilgi alırsınız; fakat işiniz kolaylansın diye, yalnız bir soru sorarsanız, alacağınız karşılık hiç olacak ve doğanın sorunuza karşılık vermek için sizden başka bir soru beklediğini göreceksiniz" demektedir. (Akt. ADNAN BİNYAZAR, Kültür ve Eğitim Sorunları, Varlık Yay., İst., Mayıs 1976, s.1) Günümüzde meraklı olup, ama soru sormayan bir çok insan var. Onları içgüdüleri ya da başkalarının beyinleri yönetmektedir. Bu yönleriyle kendilerini ilkelikten kurtaramamışlardır.

olaya ya da şeye bir açıklama getirebilmişlerdir (36).

f) Olayları açıklama bir kerteye dek "keyfi" (isteğe bağlı) olduğu için, bu açıklamaları beğeni verecek, güzel bir biçimde, estetik bir biçimde yapmak. İnsan ilkel bile olsa güzelliğe karşı doğal bir yeteneği bulunmaktadır. Bu bakımdan kendine ilk aygıtı yapan insan, benliğindeki güzellik duygusunu kıvılcımlayan kimi biçimleri rastlantısal olarak yaratmış ve bu biçimlerden hoşlanınca yineleyerek çoğaltmıştır. Genelleme yapıldığında, bu üretim etkinliklerinin iletişim ve sanat üzerinde doğrudan doğruya etkisi olduğu görülmektedir. Buchner, "Koşuk sanatının sırrı, üretim etkinliklerindedir" (37) derken bunu imlemektedir. Sonraları insanların gözlemlerinin artmasıyla

(36) Hayalgücü, geniş ölçüde anlağın yaptığı bir soyutlama işlemidir. Örneğin Etopyalıların neden siyah derili oldukları şu soyutlama ile çözülmüştür: "Ateş, dağladığı her şeyi karartmaktadır. Güneş de bir ateştir, bu insanların (Etopyalıların) siyah derili olmalarına güneş neden olmuştur." Hayalgücü ise bunu şöyle öyküler: "Güneş, Güneş Tanrısı Helios tarafından her gün doğudan batıya dört atın çektiği bir araba ile taşınmaktadır. Helios'un oğlu Phaethon, bir gün bu arabayı sürmeye kalkışır. Ama azgın atlarla başedemez. Gemi azıya alan atlar Yer'e doğru alçalmaya başlarlar. Etopya yöresinde Yer'e çok yaklaşır. Her şey yanar, kararır, toprak çöle döner. Güneşin sıcaklığından insanlar da kararır." Hayalgücünün soyutlamasıyla, olayları olaylarla açıklamayla Etopyanın çöl durumu ve insanların siyahlığı böylece açıklanmış olmaktadır. (AZRA ERHAT, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitapevi Yay., İst., 1978, s.265

(37) Sanat dili ses, söz, renk ve biçim öğelerinden oluşmaktadır. Bu öğelerin her biri sanat dallarının birinin özüdür. Ses müziğin, söz yazının, renk resmin, biçim mimarinin, devinim ise tümünde aşamalı egemenliğe sahiptir. Tiyatro ise tüm bunların toplamının birimidir.

maddeye etkin olarak nesnelere ve olaylar hakkında kavramları oluşturmuşlardır. İnsanoğlu, doğanın gizlerini görerek, öykünüp deneyerek ya da yaratıcı hayalgüçlerini kullanarak özcesi, beyinlerini işleterek, doğa ile iletişim kurarak çözmeye çalışmışlardır.

Mitolojik estetik kültür ile gözleme ve usa dayalı bilimsel pragmatik kültür birbirlerine çok yakın düşüncelerdir. Bilimsel düşünüşün özellikleri şöyle açıklanmaktadır: Gözlem, gözlemlerden ortak nitelikleri soyutlama, soyutlamalar arasında neden-sonuç bağları kurma ve bunları mantıksal bir tutarlılık içinde birleştirme, bunlarla genellemeler yapma, bu genellemelerin doğruluklarını olaylarla test etme, verilen sonuçlardan uygulayimsal sonuçlar sağlamadır (38).

## 2. İLETİLERİN SANAT YOLUYLA TOPLUMA SUNUMU

İlkel insanlardan bugüne değin toplumlarda sanat incelendiğinde, sanatın toplumla ilişkisi üç genelleme içinde görülmektedir.

**A. Sanat Toplumsaldır**, çünkü gereksinim duyulan günlük kullanım eşyalarının yapımını sağlayan teknik süreçlerden doğmuştur. Toplum bir eşyayı talep etmekte, eşyanın üretilme biçimi, malzeme nitelikleri, biçimi, düzenlenmesini bu istek belirlemektedir. İşlevsel ve psikolojik gereksinimler de sezikleri seçmekte, bezemeleri düzenlemektedir (39).

(38) ŞENEL, A.g.k., s.32 (Senaryo yazımı konusundaki bölümde usa dayanan bilimsel pragmatik düşünüş temel olarak alınacaktır.

(39) READ, A.g.k., s.55

Her sanatsal/estetik yaratmada iki önemli güdü bulunmaktadır: Bireyin istek, tutku ve özlemleri (öznellik); toplumun istekleri. Öznelikte canlandırılan dünya, kesinlikle ve yalnızca insanı çıkış noktası alan bir anlam taşımaktadır. Daha önce başka hiç bir kimse tarafından iletilmemiş, kimsenin bilmediği, tanımadığı yeni bir ülkü yaratan sanatçı, çoğu zaman yaşadığı ortamda anlaşılma olmamış olup, dönemin beğenileri ile savaşıma girmek zorunda kalmıştır. Öznel görüşün sanatçısı, gelenekleri ve beğenileri değiştirmeye uğraştıkları, yeni bir ileti biçimi geliştirmeye çalıştıkları için her an toplumun tepkisiyle karşılaşmışlardır. Sanatçı kendisi için bir sanat yapıtı ortaya koyabilir. Ama o yapıtı topluma iletebildiğinde, kabul ettirebildiğinde tam bir doyuma ulaşabilmektedir. Ancak toplumun düzeyi bu konuda önemli bir rol oynamaktadır. Toplumun yapıtı kabullenmesi için ya beğeni düzeyi yüksek ya da yararlı olmasına göre karar vermektedir. Öznel görüşteki sanatçı, doğaya ve topluma olan tepkilerini, kendi özneliği içerisinde gidererek daha enerjik biçimde incelterek uzmanlaşmaktadır. Her içeriği her an kendi kişiliği içine sokarak kişiliğini daha kapsamlı ve varıl kılmaktadır.

Sanat gerçekleri olduğu gibi değil de, olması gerektiği biçimde dile getirmektedir. Bunu yaparken öznel bir bakışla nesnelere ve olayları değerlendirerek, doğayı bozmakta, değiştirmekte, arttırmakta ya da eksiltmektedir. Çünkü sanat hiç bir zaman yitirilmeyecek güzeli aramakta

hayalgücünün yarattığı renkler, çizgiler, sesler ya da devinimlerle herşeyi kendi içinde gördüğü biçimlere dönüştürerek, insanın tinine seslenerek, onun estetik hazlarına hizmet etmektedir. Sanat yapıtının uyum ve dengesi izleyenin hoşuna gitmekte, haz vermektedir. Bunun yanı sıra sanat yapıtları, dizginlenen, baskı altında tutulan duyguları ortaya çıkararak bir boşalma , bir rahatlama sağlamaktadır. Bu nedenle sanat yapıtını her türlü duygudan sıyrarak görmek, değerlendirmek olanaksızdır. Çünkü sanat bu yanıyla öznedir, coşkusaldır; duygulara dayanmaktadır. Ama yine de sanatı salt hoş a giden bir ürün, bir eğlence aracı olarak görmemek gerekmektedir. Çünkü sanat çok işlevli bir toplumsal olgudur (40).

Sanatçı, toplum ilişkisini oluşturan üç aşama bulunmaktadır:

- Sanatçı olan kişi, doğadaki özdeksel özellikleri (renkler, sesler, devinimler ve çeşitli fiziksel dış tepkiler) algılamaktadır.

- Bu algılar estetik amaçlar gözönünde tutularak hoş a giden biçimlere ve kalıplara dökülmektedir.

- Sanatçıda daha önce varolan duygu ve heyecan durumlarına yeni algılar uydurulmakta, sanat yetkinliğinin ve gelişmesinin en üst düzeyine yükseldiği zaman, sanatçı yarattığı hayallerle, kendi özüne daha uygun düşen bir anlatım türü, gerçeği dile getiren daha iyi bir anlatım biçimini bulmaktadır. Çünkü sanat, insanın kendi varlığını

anlaması için düzene koyma eylemidir. Sanatçı iletisini sergilemek için dış dünyanın çeşitliliği ve değişkenliği ile iç dünyanın çeşitliliği ve değişkenliğini bir biresim içinde birleştirmektedir. B. Croce'ye göre, "Bir aynadaki görüntüler gibi sanatta bize gerçekliği değil, gerçeklerin görüntüsünün kopyesini gösterir. Sanatçı nesnelere görünüşlerine öykünür. Estetik duygular bilginin bilimidir. Sanat, yaşamı anlayan zekanın, onu en ilgi çekici, en güzel biçimlere sokması demektir." Estetik ve sanat olayı, insanla doğadaki nesnel gerçekler arasındaki ilişkidir ve ortaya çıkan bir tür bilgi sunumudur. Özcesi, sanat yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır. Yaşamdan kaynaklanmakta, yaşama anlam ve yön vermektedir. Her çağın sanat yapıtlarında o çağın toplumsal ilişkilerinin bir yansıması bulunmaktadır. Çağdaş ressam Vassily Kandinsky, "Her sanat yapıtı kendi çağının çocuğudur, genellikle coşkularımızın anasıdır o..." diyerek bu gerçeği belirtmektedir. Gerçekten de sanat, toplumsal sorumlulukları daha iyi algılamaya yardımcı olarak, insanları birbirine bağlamakta, toplumsal kaynaşma ve dayanışmayı sağlamakta, dengeli bir toplumun oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Bunu yaparken de, insana insan olduğunu her an anımsatmaktadır. Bir sanat yapıtı incelenirken kişi bir ölçüde içinde yaşadığı toplumsal çevre koşullarını görmekte, değerlendirmekte ve yorumlamaktadır; yaşamın anlamını yeniden keşfetmektedir (41). Ölümlü insanoğlu, sanatsal birikimi ile doğayı böyle

(41) ARMAĞAN, A.g.k., s.94

yenmiştir.Yapıtlarıyla zamanla yarışmış ,zamanla birlikte olmuş , zamanı aştığı gibi ,zaman yüzünden yok da olmuştur. Ama bıraktığı yapıtlar çeşitli etkinliklerle yaşamıştır. Sanatı ve sanatçıyı ölümsüzleştiren , bakan,gören, duyan ve özümleyen izleyicidir (42). Gerçekte sanat toplumun bir parçasıdır, o yalnız insan ilişkilerine dayandığı iletişimlere olanaklı kılmaya yardım etmekle kalmaz; üstelik bu ilişkilerin niteliğinin bir parçası durumuna gelmektedir. Özce söylemek gerekirse, "insan sanatı yaptı. Sanat insanı,insan sanatı,sanat insanı..."(43). Çünkü insanların yaşantılarını belirleyen toplumsal ilişkilerdir. Sanatta toplumsal ilişkilere bağlı olarak gelişmekte ve değişmektedir. Her sanat yapıtını, toplumsal yapı bağlamı içinde ve o dönem insanların düşünce ve duygularını göz önüne alarak değerlendirmek gerekmektedir (44).Topluma ve toplumsal değişimlere bağımlı olarak gelişen,değişen sanat yapıtlarının tüm öğeleri,işlevsel bir bağımlılık içindedir. Bu öğeleri birleştiren,bütünleyen ise onun estetik boyutudur (45).

(42) EMRE KONGAR "Turizm ve Sanat:Tarihimizi Doğamızı ve Sanat Yapıtlarımızı Yeterince Değerlendiremiyoruz", Milliyet Sanat Dergisi, 4 Haziran 1979, sayı:326

(43) ERNST FISHER, Sanatın Gerekliliği, Çev: Cevat Çapan, Da Yay., İstanbul 1968

(44) ARMAĞAN, A.g.k., s.272

(45) Yunan düşününde, sanatın özellikle estetik boyutu üzerinde durulmuştur. Çünkü Yunanlılar, sanatta bir geometri yasası bulmaya çalışmışlardır. Onlara göre, sanat güzellik, güzellik ise uyumdur. Uyum orantıların gözlemlenmesinden doğar. Örneğin, resimdeki geometrik düzen, piramitlerdeki ve gotik katedrallerdeki orantı bu biçimde açıklanmaktadır. Denge ve uyum kuşkusuz sanat yapıtlarının niteliklerinden biridir. Denge ve uyum güzellik duygusunu (estetik), hoş ağıtmeyi sağlar.

Bu tür sanat hedonistiktir, yalın duygusal beğeni ve soylu, soyut (geometrik) bir doğa görünümüdür (46).

B. Sanat Toplumsaldır, çünkü kendine özgü bir doğanın yaygın olarak kabul edilen mistik düşüncelerini anlatmakta ya da bu düşünceye bağlı olarak ritlerin hizmetinde kullanılmaktadır. Toplumsal alışkanlıklar bir eşyayı talep etmektedir ve bu eşyanın biçimi yapım sırasında kullanılmakta olan aygıt ve malzemelerin yapısıyla belirlenmektedir. Fakat bu durumda artık seçici ilke yalın duygusal değil, ideolojiktir, düşünseldir (47).

İşte bu sanat amaçlıdır (eğitici, öğretici, ritüel, deneysel) ve daha önemlisi sembolik bir yapıya sahiptir.

C. Bireysel (individual) yani olan bu sanat, sanatçının duygu coşkularını ortaya koymaktadır. Eğer insanla dış dünya arasında içten bir bilişki kurulagelmişse, sanatçı doğal olayları tüm canlılığıyla betimlemeye itilmektedir. Sanatçı da bu durumda gördüğünü anlatmaktadır. Bu açılamda bile yöne toplumsallık sürmektedir.

Sanat toplumsal/tarihsel gerçeklerin sezgilere dayanan bir simgesidir. Gerçek sanatçı tarafından az çok ülküleştirilir. Böyle yapmakla doğal ve toplumsal gerçekler iletişim kurulacak kitlelere daha rahat anlatılmaktadır. İzleyenin böylelikle gerçekleri anlamasına, değişmeye çalışmasına, kendi varlığını anlayarak özgürlüğünü aramasına yardım edilmektedir. Doğal ve toplumsal gerçeklerin

(46) ARMAĞAN, A.g.k., s.57

(47) A.g.k., s.58

estetik bir yansıması olan sanat, duyulanların, görülenlerin başkalarına ulaştırılmasına ve onlarla paylaşılma isteğine dayanmaktadır (48).

Bu sanat anlatımcıdır (coşkuludur) ve daha da önemlisi organik yapıdaki doğayı anlatmaktadır (49).

İnsanlık evriminin ilkel basamağında beliren sanatın bu üç özelliği, insan toplumunun tarih boyunca genel tipleri olarak yaşamaktadır. İnsan, tarih öncesi kaos içinde dünyaya gözlerini açmıştır. Onun bilinçsizliği, ürkekliği, yalnızlığı ve hayranlığından doğmaktadır. Zamanla kabileler ve toplumlar durumuna gelmiş, çeşitli üretim biçimlerini benimsemişlerdir. Onun yaşamını değiştiren batıl inanç, eğlence, sevi ve nefret dalgalarıyla çalkalanan tinsel süreçleri içinde, inançlı ya da yetersiz bilgi yapıları içinde büyük aileler, ulus ve uygarlıklar kurmuşlardır (50). Fakat tüm güçlüklerin çalkantısı ve amaçlarının çatışması boyunca estetik içgüdü, tıpkı cinsel içgüdü gibi temelde değişmeyen bir içtepi olarak sürmektedir. Ama sanat ayrımsal olarak kimi kez beğeniyle, kimi kez bir amaçla yönelik ve anlatımcı, kimi kez de diğerlerine göre tüm bir çağ içinde yaşayıp gitmiştir. Fakat bu ayrımsal yönlerin hepsi de bir tek gerçeğe bağlı olmaktadır. Sanatı veren şey yalnızca uygarlık ya da bir din değil, insanda hiç bir zaman yok olmayacak olan bir yetidir, beceridir. Sanatı yaratan şey, kulağa uygun düzenlemeler ve tartımlarla, göze hoş gelen biçim ve sembollerle biçimlendirmeye zor-

(48) A.g.k., s.272

(49) READ, A.g.k., s.58

(50) A.g.k., s.60

layan belirli duygu ve sezgi düzenidir (51). Sanatın ortaya koyduğu yaratımlar, bilimsel olmadıkça hiç bir estetik ve iletişimsel değere sahip değildir. Çünkü estetik bir nesne onu algılayabilen bir özne olduğunda değer kazanmaktadır. İnsanların seslerin, çizgilerin ve renklerin estetik değerlerini kavramaya yardım eden bir takım fizyolojik ve bilimsel organları, nedenleri bulunmaktadır. Aynı biçimde müzikten alınan uyumlu ve tartımlı seslerden oluşan haz duygusu, seslerin kendilerini algılayan organların anatomik yapısıyla uyum sağlayamazsa, müziksel sesler o zaman gürültüye dönüşmekte ve kesinlikle müziğin estetik bir değeri olmamaktadır. Seslerin oluşumunun ve müzik durumuna dönüşümünün matematik ve fizik bilimlerince saptandığı herkesce bilinmektedir.

İnsanlığın ilk dönemlerinde iletişim yoluyla sanat büyü, dinsel gösteriler ve öykünmeye dayanan oyunlarla iç-içe geçmiş bir biçimde ortaya çıkmıştır (52). Başlangıçta görsel sanatlar, her zaman gizemli ya da kutsal koruyucu bir kabuk içinde varolagelmişlerdir. Bu kabuk, yapının içine konulduğu, saklanıldığı yerdir. Bir mağara ya da bir bina. Böylelikle sanat yaşantısı ilk başlarda, yaşamın geri kalan şeylerden, amaca göre kullanılabilmek için ayrılmıştır. Zamanla toplumsal ayrışma ve hiyerarşik düzenin ortaya çıkmasıyla sanatın sarıldığı kabuk toplumsal bir

(51) A.g.k. s.60

(52) Bugün ise sanatsal üretim gerçekte bir yaratma eylemi olarak kabul edilmektedir (Bkz. V.GORDON CHILDE, Kendini Yaratan İnsan, Çev: Filiz Ofluoğlu, Varlık Yay., İst., Şubat 1978, s.67 ve sonrası...)

şey olarak, yönetici sınıfların erkine girerek, tanrılar ve yöneticilerin yüceltilmesi işlevini yüklenmiştir. Sanat bu sınıfın yaşadığı saray ve yerlerde kalarak diğer insanlardan koparılmıştır. Böylelikle sanat yetkesi, koruyucu kabuğun taşıdığı özel yetkeden ayrılmaz bir bütün olmuştur. Ortaçağ Avrupasında ise, sanat, dinsel düşüncelerin yayılması ve pekişmesi için bir iletişim aracı olmuştur. O ana dek insana dönük olan sanat, bu işlevinden uzaklaşmıştır. Sanatın yine insana dönmesi rönesans döneminde olmuştur. Bu dönemde, sanat, insanın araştırılıp yüceltilmesi için, bir toplumsal etkinlik olarak biçim değiştirmiştir. XIX. yüzyılda sanatın yığınlardan yana tavır aldığı, toplumsal gelişmelere koşut olarak, toplumsal bilincin bir ögesi olarak gelişmiştir. Bu dönemde sanatçılar yapıtlarında, toplumsal gerçekleri yansıtmaya başlamışlardır. Çağdaş, yeniden canlandırma araçlarının yaptığı, sanatın kabuk içindeki bu yetkesini kırmak ve onu -ya da bu araçların yeniden canlandığı imgeleri- koruyucu kabuklarından kurtarmaktır. Tarihte ilk kez sanat imgeleri gelip geçici, her yere taşınabilen, değeri maddeesine bağlı olmayan, kolayca bulunabilen, değersiz şeyler olmuşlardır (53). Sanat yoluyla bireyi toplumsallaştırmanın en etkin yollarını bulmak için toplumun duyduğu sürekli gereksinim tarihin akışı içinde aynen sürmüş, sanatın en eski çağlarda oluşmuş işlevsel yapısının değişmeden kalmasına yol açmıştır.

-----  
(53) BERGER, A.g.k., s.32

Özcesi, sanat bugün artık bulmakta, geleceği keşfetmeye çalışmakta, yaratmakta ve olması gerekeni kitlelerin gözü önüne sermektedir. Bu açıdan bilime ışık tutarak onun kanıtlayacağı denencelerin ortaya konulmasına hizmet etmektedir. Bilim adamları da çoğu kez sanat ve yazın adamlarının ortaya attığı düşüncelerden devinerek bunları bilimsel yöntem yardımıyla doğrulamaya, kanıtlamaya çalışmaktadırlar. Bu açıdan sanatçı, toplumda bir öncü rolü oynayarak, bilim adamını yönlendirmekte, onu özendirilmektedir (54). Diğer bir söyleyişle bugünkü çağda sanat artık geleceğe yönelik olarak, toplumsal gerçeği görmeye, buna bağlı olarak yaşam koşullarını değiştirmeye çalışmaktadır. Sanat artık betimleyici değil, yaratıcı ve yönlendirici yanıyla bilim adamlarına ve geniş kitlelere yol göstermektedir. Bu nedenle, sanat ve bilim günlük yaşam içinde varsıllaşmaya yol açtığı için her zaman varolmaktadır. Sanat ve bilim, insanın içinde yaşadığı toplumun yapısına bağlı olarak biçimlenip gelişmektedir. Toplumun yaşam koşullarında durmadan yer alan değişimler, toplumun gereksinimleri, çıkarları ve ülküleri sanatsal etkinliğin daha eski çağlarda oluşmuş olan yapısını sürekli olarak değişime uğratmıştır. Böylece hem tarihsel çağda sanat, hem sanat olarak kalmış, hem de dönüşüme uğramıştır. Her değişim sürecinde yeni gereksinimleri karşılamaya yönelmiş ama bunu yaparken de önceden biriken sanat deneyimlerinden yola çıkmıştır.

-----  
(54) ARMAĞAN, A.g.k., s.194

Özetle, ilkçağdan başlayarak insanoğlu görmüş, gördüklerine, günden güne geliştirdikleri tekniği ve yaratıcı hayalgücünü de katmıştır. Daha sonraları bu gözlem ve deneyimlerini kuramlaştırmış, bilimsel bilgiye ulaşmıştır. Yazı ile de zamanı aşarak bugüne gelmişlerdir. Eskiden insanlar bir ağaç kabuğuna yazarak gönderdikleri yazılı iletiyle ilk kez uzaklıkları; mezar taşlarına yazdıklarıyla da zamanı aşmışlardır (55). İletişim olanakları arttıkça bilgi alış-verişi kolaylaşarak gelişim hızlandırmıştır. Giderek evrensel bir anlatım sağlayacak bir dile gereksinim duyulmuştur. Bilim adamları ve uzmanlar bu evrensel dili bulmaya çalışırken, tüm ülkelerin insanların algılayabileceği görsel dilin olanakları, bugün yeniden gündeme getirilerek, sanatçılar tarafından ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Yaşanan günde uzaklıkları ve zamanı aşmaya yardım eden telefon, radyo, sinema, televizyon gibi aygıtlar bulunmaktadır. Radyo insanın sesini, sinema ve televizyon insanın hem sesini hem görüntüsünü yüzlerce, binlerce kilometrelik uzaklara götürmektedir. Plaklara, ses kayıt bantlarına, compact disc'lere alınmış sesler, belki yüzlerce yıl sonra dönlelenebilecek; filme, görüntü kayıt bantına alınmış görüntü de yüzlerce yıl sonra izlenebilecektir. İlk insanlar için bilinmedik ülkeler, hayal dünyasının yarattığı birer masal dünyasıdır. Sinema ve televizyon bugün yine aynı masalı sürdürmektedir. Ama mekan değişmiştir. Kitle iletişim araçlarıyla dünya artık büyük bir köydür. Sinema ve televizyonun sunduğu mekan artık dünya değil, bilinmedik gezegenlerdir.

### 3. GÖRSEL KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARININ BUGÜNÜ

Çağın hızlı yaşantısı, zamanı daraltmış ve bu nedenle insanlar okumaya zaman ayıramaz olmuşlardır. Yeni teknoloji ile birlikte yeniden gündeme gelen görsel anlatım/iletişim yaşam içinde yeniden yerini almıştır. Tas devrinde yazının bulunuşuna değin insan gereksinimlerini dile getirmek için görselliği anlatım/iletişim aracı olarak kullanırken, bunu sanat durumuna getirmişken, yazının bulunmasıyla görsellik geri planlara düşmüştür. Ama tarihsel süreç içinde gelişen görsel estetik, bugünün insanının yetersiz zamanı içinde, tüm yaşantıya, toplumsal çevrenin günlük yaşamına her geçen gün ve her düzeyde geçmişten ayrıntılı ve etkili bir biçimde -istem dışı da olsa- karışmaktadır.

Sanayı ve tecimin gelişmesi, rekabetin artmasıyla reklama gereksinim duyulmaktadır. Malların satılabilmesi için görselliğin geniş anlatım olanağından yararlanma yoluna gidilmiştir. Günün her iletişim aracında reklamlar için yeni görsel düzenlemeler yapılmıştır. Apartmanların yan duvarlarında, görselliğin ağır bastığı bir anlatım biçimin içeren billboard denilen özel dev reklam pano düzenlemeleri her yerde insanın karşısına çıkmakta, görsel düzenlemelerinin etkisiyle bile rahatça uzaklardan görülebilmektedir. Tüm bu gelişme ve güdülemelerle, bu günün insanı artık görselliğin, görselliğe bağlı olarak yaratıcı hayalgücünün ürünlerinin ağır bastığı bir dünyada yaşamaktadır. Görsel düzenlemeler karşısında, çocuk-

larla büyükleri arasında uçurumlar oluşmaya başlamıştır. Çocuk bu süreç içinde atom, hidrojen, elektronik, uzay çağını yaşamaktadır. "Buyuyüncüye değin hiç radyo duymamış öğretmenler televizyonsuz bir dünyayı tanımayan çocukların şimdi hakkından gelmek zorundadırlar"(56). Yeni kuşak işte bu çevrelerini saran görselliğin içeriğinin sunumu ile büyümektedirler. Bu hiç de umursanmayacak bir olgu değildir.

Bugün kanıtlanan bir diğer gerçekte, insanda görme yetisinin algılamada büyük bir rol oynadığı üzerinedir. Bu nedenle görsel iletişim, sözlü ve yazılı iletişimden daha üst düzeyde görülüp gösterilmektedir (57). Bu görüş bir yanıyla doğrudur ama, yine kanıtlanan bir diğer görüşe göre, görsel iletişim, görüntüsel işaretlerin yinelenmesi nedeniyle anlağın tembelleşmesi gibi bir sonuca yol açmaktadır. İnsan okuduğunu ya da dinlediğini anlağında görsel olarak tasarımlama işlemine girmektedir. Buna karşılık, devinimli ya da devinimsiz görüntü düzeni karşısında, üstelik bu düzen bir de sözlü ise bu tasarımlama işlemi kendiliğinden ortadan kalkmaktadır (58). Görme duygusu psikolojik araştırmalara da konu edilerek, çizgi ve resmin temel tasarım öğeleri olarak görme işlevi üzerindeki

- 
- (56) MARGARET MEAD, The School in American Culture, Harvard University Press, 1951, s.33 (Akt. W.O.LESTER-SMITH, Çağdas Eğitim, Çev:Nurëttin Özkök, Varlık Yay., İst., Eylül 1967, s.231)
- (57) SEZER TANSÜĞ, Herkes İçin Sanat, Altın Kitaplar Yay., İst., Kasım 1982, s.74.
- (58) A.g.k., s.77

etkilerinin ayrıntılarına gidilmiştir (59). Sanat ve görsel algılama sorunlarını ayrıntılı bir biçimde inceleyen sinema estetikçisi Rudolp Arnheim, görsel algılamada mekan, ışık, devinim, gerilim ve anlatım (sunum) gibi olguların konumlarını özelliklerini saptamaya çalışmıştır. Ama herşeye karşın, yaşanan günde insanlar, iletişim yoluyla birbirlerine eskisine oranla daha çabuk ve ayrı yerlerde ulaşabilme gereksinimi duymaktadırlar. Toplumsal ilişki ve etkileşim gereği ile, belli bir takım iletilerin, başkalarına ulaştırılması için, yüzyüze iletişimin kaçınılmaz ve tek yol olduğu dönemlerin tersine, içinde yaşanan toplumsal yapılanmada, gerek hız ve gerek zaman açısından oluşumlar nedeniyle ortaya çıkan iletiler, ancak kimi araçlar kullanılarak ayrı yerlerdeki alıcılara ulaştırılabilmektedir. Yeniden üretilen tüm sanatlar gerçek yaşamda olduğu gibi görme ya da duyma duyularına bağlı olmaktadır. Ayrıca sanatsal üretim güçlerinin gelişmesi özdeksel ve teknik olanaklara bağımlıdır. Sanatlar arasında bu bağımlılık yüzünden büyük ayrımlar bulunmaktadır. Az ya da çok tüm sanatsal gelişmede bu önemli bir rol oynamaktadır. Gizli bir devinim gizilgücüne sahip tüm görsel sanatların tipik özellikleri kitle ve yüzey sorunlarını bir arada kapsamalarıdır. Dans ve tiyatro gibi devinim sorunlarıyla doğrudan bağlantısı olanlarsa, bu görsel olgu dışında bırakılmaktadır ve gösteri sanatları adı altında anılmakta-

(59) NORMAN L. MUNN, Psikoloji, Çev: Nahid Tendar, Maarif V., Ög. Kit. No: 57, Ist., 1958, s. 201

tadırlar. Bunun nedeni, bu sanatların, eğer teknik bir araçla saptanmamışlarsa kalıcılıklarının olmaması, yeniden uygulanmalarının ise karmaşık koşullar ve yorum gerektirmesidir. Oysa teknik gelişmelere daha çok bağımlı olan uygulayım sal sanatlar resim, heykel, mimari, küçük el sanatları, fotoğraf, sinema filmi, televizyon görüntü kayıt bantı kalıcılık özelliğine sahiptir. Bu görsel yapıtlar belirli bir malzeme, sinema ve fotoğrafta film, bant, kağıt üzerine kayıt edilebilmektedir. Bu yelpaze içindeki diğer sanat dalları bir yana bırakılırsa sinema sanatı tüm diğer sanat dallarını kapsamaktadır.

Yaşanan günde görsel yanı ağır basan iletişim araçlarına duyulan ilgi gittikçe artmaktadır. Kullanılan teknolojinin tüm olanakları da bu görselliği arttırmak için çalışmaktadır. Bunlar insanlar üzerinde etkili olan kitle iletişim araçlarıdır. Temelde yüzyüze iletişim öğelerini kullanan, ancak gerek kullanılan araçlar ve gerek seslendiği alıcılar açısından, yüzyüze iletişimden ayrımlar taşıyan; gündelik yaşantıda en az yüzyüze iletişim denli kullanılan, insanları büyük oranda etkileyen ve hatta yönlendiren kitle iletişim araçlarıdır. Buna bağlı olarak, iletişim, toplumsal yaşam içinde birey davranışını da içinde bulundurduğu için, toplumsal çevreyi de derin bir biçimde etkilemektedir. İletişim süreci, işleyişi anlamında, bir takım basit temellere sahip olmakla birlikte; çağcıl yapıya sahip toplumlarda artık toplumsal yapı içinde gerçekleşen ilişkiler açısından son derece karmaşık bir yapıya sahip olmalarına koşut olarak, aynı zamanda da iletişim

bakımından da çok yönlü ve karmaşık bir yapılanmaya gereksinim göstermektedir. Anılan yapıdaki bir işleyiş, artık eski toplumsal yapılardan daha geçerli olan yöntemlerden ayrımlı, başka bir takım oluklarla geçerlilik kazanmaktadır. Diğer bir söyleyişle, iletişim süreci yapısal olarak aynı kalmasına karşın, kaynakla alıcı arasındaki ara büyümüştür. Bu bağlamda, bir kişinin bildiği bilgiyi, duyguyu, kanıyı ya da düşünceyi toplum içindeki tanıdığı kişilere yüzyüze görüşme yoluyla aktarması iletişimi gerçekleştirmesinin bir yöntemidir. Ancak, sözü edilen kişi, bildiklerini ya da tasarladıklarını ayrımlı yerlerde bulunan çok sayıdaki bireylere kitle iletişim araçları adı verilen gazete, sinema, radyo, televizyon, tiyatro vb. olukları kullanarak kişilerarası ya da yüzyüze iletişim boyutundan çıkıp, tam anlamıyla bir kitle iletişimi boyutuna ulaşmaktadır. Burada vurgulanması gereken nokta, kitle iletişiminde alıcının belli bir belirsizliğe sahip olmasıdır. Diğer bir söyleyişle, kitle iletişiminde alıcı sayısı sınırlanabilir. Bu nedenle ulaşılacak istenenlerin dışında da başka alıcılar söz konusudur. İletişim araçlarının teknik gelişkinliği ve yaygınlığı kaynağın alıcıya kesin olarak sınırlayabilmesini önlemektir. Kitle iletişiminin en genel tanımlarından biri Toplumbilimleri Sözlüğü'nde şöyle yapılmaktadır: Kamuoyunu biçimlendiren basın, radyo, televizyon, sinema, vb. iletişim ve yaymaca yol ve araçların işleyiş sürecidir. Kitle iletişiminde işleyiş bağlamında

yaklaşan bir diğer tanım da şöyledir: "Çeşitli yapılarda ki insanlardan meydana gelmiş bir toplulukla, iletişim yapabilmek amacıyla geliştirilmiş araçlar aracılığıyla bilgi, duygu, düşünce ve kanıların ulaştırılmasıdır"(60). Kitle iletişiminin başka bir tanımı da şöyle yapılmaktadır: "Kaynak kesimin, paylaşma ve etkileşme amacı ile bilgi, düşünce, duygu, kanı ve tutumları alıcı kesim durumundaki büyük ve dağınık kitleye, iletişimi gerçekleştirmek üzere geliştirilmiş araçlarla iletilmesi sürecine kitle iletişimi adı verilebilir." (61)

#### A. TIYATRO

İlkçağda insanın görsel ve eğitsel izlencesi olan tiyatro, çağın teknolojisine uygun bir gelişim göstererek, etkinliğini bugün bile sürdürmektedir. Teknik aygıtlarla tiyatronun görsel yanı daha da güçlendirilmiştir. İnsanlık tarihi boyunca, insanlara yanıltmayıcı bir ayna tutmuş olan tiyatro eylemi, çeşitli kültürlerin gelişmesinde yer almış, özellikleri açısından kapsadığı geniş alanla etki gücünü tüm sanat dallarının üstünde sürdürmüştür. Tiyatro olgusu, çeşitli bilim ve sanat dallarının birleşmesiyle varolan bir kültür içermektedir. Resim, mimarlık, müzik, fotoğraf, film, yazın, felsefe, toplumbilim, ruhbilim, anlambilim, göstergebilim, tarih gibi sanat ve bilim dalları tiyatro içinde yer alırken, diğer yanda özel teknik

(60) OYA TOKGÖZ, Türkiye ve Ortadoğu Ülkelerinde Radyo-Televizyon Sistemleri, A.U.S.B.F. Yay., No: 343, Ank., 1972, s. 34-35

(61) AYSEL AZİZ, Radyo ve Televizyona Giriş, A.Ü., S.B.F. Yay., No: 393, Ank., 1979, s.1

becerilere, ışık, sahne donanımı, marangozluk, demircilik, boyacılık gibi çalışmalara da değin uzanmaktadır. Yaratı alanı böylesine geniş olan tiyatronun gerek eğitim, gerek kültürel iletişim açısından bir topluma verdikleri ve verecekleri de öylesine sınırsızdır. (62).

### B. FOTOĞRAF

Fotoğraf (63), kitle iletişim araçları arasında çok önemli bir etkinliğe sahiptir. Çünkü olayın ya da hâserin fotoğraflarla belgelenmesi ona gerçeklik kazandırmakta ve dikkati çekmektedir.

Fotoğrafın bulunuşuyla, aşarı bir boyuta varan nesneye benzerlik tutkusundan resim sanatı kendini kurtarmıştır. Ancak fotoğraf ve resim sanatları gerçeğin yeniden yaratılması yönünden bir benzerlik göstermemektedirler. Çünkü ressam ne denli hünerli olursa olsun, yapıtı her an önemli oranda bir öznellik taşımak durumundadır. Görüntü ile gerçek arasında insan varlığı nedeniyle görüntünün nedenli gerçeğe yakın olduğu konusunda her zaman kuşku duyulmuştur. "Sanatçının yaratıcı imgelerini elbette ki ger-

(62) ÖZDEMİR NUTKU, "Tiyatro Bilimi ve Sanatı", Milliyet Sanat Dergisi, 16 Ekim 1978, Sayı: 293

(63) Fotoğraf, XV. yüzyılda, optik ve kimya bilimlerinin araç yapımçılarıyla yaptıkları işbirliğinin sonucunda yeni bir görsel araç olarak ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın resme oranla yeniliği renk konusu bir yana bırakılacak olursa temel nesnellikinden öte gelmektedir. Fotoğrafın bulunmasından bu yana ilk kez olarak alınan nesne ile bunun anlatımı arasında nesnenin dışında başka bir şey girmemekte; insanın yaratıcı gücü olmaksızın davranabilir dış dünyanın görüntüsü kendiliğinden oluşmaktadır.

çek nesne ve olaylarla körüklenir ama sanatçı bunları şekilsiz durumlarında sürdürmek yerine, içine doğan biçim ve kavramlara uygun olarak onları yeni bir biçime sokar" (64) Bir görüşe göre, fotoğrafa duyulan ilgi, söze ve yazıya duyulan ilgiden fazladır. Çünkü fotoğrafın bir iletişim aracı olarak anlaşılması hem daha az zaman alıcıdır hem de yazılı haberlere göre bir üstünlüğe sahiptir. Çünkü, okuma yazma bilmeyi gerektirmediği gibi, yüksek kültürü de gerektirmemektedir (65). Fotoğraf gazete, dergi, televizyon gibi görsel nitelikli iletişim araçlarının önemli desteğidir (66).

### C. SİNEMA

Sinema...Sinema, devinimsiz görüntülerden yararlanarak devinimli görüntüler oluşturan, kuşkusuz çağın en etkili kitle iletişim / anlatım araçlarından birisidir.

1973 sonlarında yapılan bir istatistiğe göre, dünyada 24 milyar kişi, film izlemektedir. Üstelik bu yalnızca kesilen bilet sayılarına göre saptanan bir rakamdır. Kültür dernekleri, sinema kurumlarında ve televizyonda izlenen filmler bu toplamın dışındadır. Bunlarda eklendiğinde ortaya çıkan rakamla sinemanın ne denli etkin bir ile-

(64) SIGFRIED KRACUER, "Filmin Doğası", Çev: Nijat Özön, Türk Dili Sinema Özel Sayısı, cilt: XXII, sayı: 196, Ankara, Aralık 1968, s. 337

(65) NEDİM ÇAPMAN, Kitle Haberleşmesi, İzmir, 1970, s. 78

(66) Bugün görsel iletişimde telefoto ve telefax gibi teknikler kullanılmakta, telli ya da telsiz telefon sistemlerinden yararlanılarak fotoğraflar 5 dakikadan az bir süre içinde- dünyanın bir ucundan diğer ucuna elektrik titreşimleri ile iletilmektedir.

tişim aracı olduğu daha iyi ortaya çıkmaktadır. Sinemanın ne denli bir iş olduğu konusunda düşünceler çeşitlidir. Kimi ekonomistler, sinemanın dünyanın beşinci büyük sanayi alanı olduğunu ileri sürmektedirler. Sinemaya düş fabrikası ya da fantezi makinesi de denilmektedir. Sinemaya çağın sanatı diyenler, yedinci sanat hiteliğini yakıstıranlar da çok sayıdadır. Türkçe'ye de terimleri yerleşen sinema, belli özellikleri gözönüne alınarak tanımlanmış, örneğin devinimli izleminlerin fotografik yansıtılması denilmiştir. Sinemayı bir sanat olarak vurgulayıp, teknikle ilişkisini kurduktan sonra şöyle bir tanımlama yapmak olasıdır: "Sinema, anlatımı, devinim durumundaki görüntüler aracılığıyla sağlama sanatıdır" (67). Teknik yanına ağırlık verilerek bir tanım yapılırsa, sinemanın devinimi saptamak için başvurulan tekniko-kimyasal bir yöntem olduğu söylenebilir.

Sinemanın değil, sinematografinin bulunuşundan söz etmek daha doğrudur. Sinema ise buluş olarak söz edilecek bir kavram değildir, bir sonuçtur ve ne olduğu araştırılmaya değerdir. Sinematografinin esin kaynağı, insan doğasındaki bir takım psikolojik ve fizyolojik olaylardır. Devinimli görüntüler elde etmek her çağda insanların tutkularından biri (68), yüzyıllardan bu yana insanların düşüdüdür.

(67) ALİM ŞERİF ONARAN, Sinemaya Giriş, Filiz Kitapevi Yay., İst., s.14

(68) 1889 yılında ilk devinimli resimler elde edilmiştir. Ama gösterim işi gerçekleştirilememiştir. 1895 yılında, Fransa'da Auguste ve Louis Lumière Kardeşler Sinematograf adlı aygıtın belgesini alıp gösterilere başlamışlardır. İlk gerçek konulu film

Kuzey İspanya'daki Altamira Mağaralarında hayvanların koş-  
tuklarını vurgulamak için, altı ayaklı gösterilmesi, disk  
atan sporcunun gerilme durumunda yontulması ya da Michel  
Angelo'nun Davut yontusu ile -bir devinimin gerçek anlık  
fotoğraflarını vererek- bunu sağlamaya çalıştıkları görül-  
mektedir. Sinematograf sözcüğü bile, devinimi saptayan  
bir gereç olarak ortaya çıkmıştır. Öteden bu yana bilinen  
ve uygulanan gölge oyunları, kuklalar, Barok çağın figürat-  
tif bibloları, vb. sinematografik olayın doğuşu ve tarihi  
yönünden kesin bir rol oynamamışlarsa da, bu arada sözü  
edilmesi gereken olgulardır. Ancak bunların çoğu mekanik  
bir düşünceye bağlıdırlar, sinematografik olayın bunlarla  
kesin bir ilişkisi bulunmamaktadır. İzlenim devinimi ba-  
kımından bu eski aygıtlar ancak mekanik bir göz aldanma-  
sı temeline dayanmaktadırlar, devinimin teknik yönden ay-  
rıştırıldığı bir özellik göstermemektedirler. Bu arada bu  
yolda kullanılmayan çalışılan iki aygıttan söz etmek ge-  
rekmemektedir. Bunlardan Camera Obscura adı verilen aygıt, bir  
karanlık kutu olarak fotoğraf makinesine karşılıktır. La-  
terna Magica (Büyülü Fener) adı verilen aygıtsa, bugünkü  
gösterici aygıtın babasıdır. Bu aygıtın aynı zamanda bir  
bilgin olan ressam Leonardo da Vinci tarafından düşünüldü-  
ğünü desenleri göstermektedir. Sinematografide teknik so-

-----  
ise, 1896 yılında Amerika'da Aya Seyahat ile başlamış-  
mıştır. 1926 yılında filmler artık sesli duruma gel-  
miştir. 1953 yılında televizyon rekabeti ile üç boyut-  
lu filmler çekilmiştir. Vista Vision, Cinemascope, Si-  
nerama, Teknirama, Stereofoni, Panavision gibi teknik-  
ler geliştirilmiştir.

nuçlara ulaşmak için geçmişten bu yana bilinen kimi sorunların uygulanabilmesi gerekmiştir. Bunlardan biri gözdeki retina'nın duyarlılığı sorunu, diğeri de 1646'dan bu yana bilinen Laterna Magica adlı aygıtın bu yolda fotoğrafla birlikte kullanılabilmesidir. (69). Sonuçta, sinematografi, XIX.yüzyılda yapılan birçok buluş ve deneylerle mekanik bilimlerin eski duragan anlamdan kurtulup, teknik bir devingenliğe kavuşturulmasıyla yapımı olası bir şeydir. Bu nedenle bilimin/teknolojinin geliştiği eski çağlarda düşünülmüş bir olgu değildir.

Sinematografik alanda 1832-1888 tarihleri arasındaki teknik gelişmeyi Alman Mühendis Rudolp Thun (70) şöyle sıralamaktadır:

- Birbirini izleyen evrelerin dönüşüyle devinin yeniden kurulması.

- Delikli ve hızla döndürülen bir aygıt yardımıyla sürekli devinimleri peşpeşe çekilmiş bir izlenim canlandırılması;

(69) Devinin elde etmek için Camera Obscura adı verilen aygıttan yararlanılarak Diablerie denilen gösteriyi bulan Giovanni Battista della Porta (1540-1615) nın Magia Naturalis adlı yapıtında yaptığı açıklamalar, 1795'de Belçikalı Robertson'ın dehşet verici izlenimleri bir aygıt aracılığıyla gösterme tekniği de bu çalışmalardan bir kaçıdır. Bu çeşitten yapay bir devinim verilmiş resimleri izleyiciye gösteren pek çok mekanik deneyler XIX. yüzyılda da yer almıştır. Fantasmagori adı verilen çalışmanın, diaroma, panoroma adı verilen başka çalışmaların, örneğin Londra gibi kentlerde bugünkü sinemalar denli çok gösteri salonlarında yer aldığı bilinmektedir.

(70) SEZER TANSUĞ, Sanatın Görsel Dili, Urart Sanat Galerisi Yay., (2.Baskı) Sanat ve Kültür Kitapları Dizisi:2, İst., 1982, s.90-91

- Birbirini izleyen evreler durumunda, birden ve şiddetli devinimlerle tamamen ya da kısmen duruş;

- Birbirini izleyen evrelerdeki devinimin aynalar ve merceklerle optik bakımdan eşit duruma getirilmesi;

- Canlandırılmış izlenimleri kapsayan uzun şerit,

- Canlandırılmış izlenimlerin yansıtılması.

XIX. yüzyıldan bu yana bir endüstri ve sanat olayı durumuna gelen sinemanın doğuşunu hazırlayanlar bir yandan bilgin diğer yandan da sanatçı olan kişilerdir. Sinemayı bulanlar arasında çok önemli yeri olan Louis Lumière, 1895' de buluşunun tecimsel bir geleceği olmadığını, bir sirk eğlencesinden öteye gidemeyeceğini, ancak teknik yönünün bir süre kullanılabilmesine inanmaktadır. Sonraları sinemanın büyük gelişmesi karşısında duyduğu dehşeti 1931 yılında şöyle açıklamıştır: "Bu duruma geleceğini kestirebilseydim, bu buluşu yapmazdım" Önceleri amatör bir uğraş ve çaba olan sinema, çok kısa bir süre sonra tecim alanına girmiş, kitlelerden büyük bir ilgi görmüştür.

Çağın önemli kitle iletişim aracı olan sinemanın bugün vardığı noktalar yapay bir ayrım ile açıklanabilmektedir:

- Sinema görsel bir güzel sanat dalıdır.

Sinemanın özellikleri sıralanırken, ilk sırada, onun güzel bir sanat dalı olduğu yer almaktadır. Sinemanın bugün bilinen adlarından biri de yedinci sanat'tır. Andre Bazin, "Her çağda öncelikli bir sanat biçimi bulunmakta-

tadır. Sinema ise yirminci yüzyılın sanatıdır"(71) diyerek bu görüşü pekiştirmektedir.

Tüm güzel sanat dallarına bakıldığında bir çok ortak nokta görülmektedir. Yazar sözcüklerden; ressam renklerden; besteci ses gibi malzemelerden yararlanarak yapıtlarını ortaya koyarken, sinema sanatçısı da yapıtını ortaya koyarken tüm sayılan özelliklerden yola çıkmakta ama bu yararlanmayı görüntü adına yapmaktadır. Sinema öncelikle iletişimini görüntülerle yaptığı için görsel bir sanattır. Sinemacı anlatacağını duyurmak, yazmak ya da anlatmak değil, öncelikle göstermek zorundadır. Ama sinema aynı anda işitsel yanı da olan bir olgudur. Diğer bir söyleyişle; sinema sanatçısı görüntüden yararlandığı denli sestende yararlanma olanağına sahiptir. Bu olanağını yalnızca konuşma örgüsünü (diyalog) aktarmakla değil, görüntüyü ve o görüntüyle iletilmek istenen şeyi destekleyen müzikle de kullanılmaktadır. Kimi özel efektler de yine aynı olanak kullanılarak sağlanmaktadır.

Sanat yapıtları insana güzeli çirkin, doğruyu yanlış, iyiyi kötüyü göstererek insan yapısındaki duyarlılığa seslenmektedirler; amaç arınma (katharsis) olduğu denli bilinçlendirmektir. Sinemanın temel işlevinin du bu olması gerekmektedir.

-----  
 (71) ANDRE BAZIN, Çağdaş Sinemanın Sorunları, Çev:Nijat Özön, Bilgi Yay., Sinema Dizisi No:6, Ankara, Aralık 1966, s.16

- Sinema bir anlatım aracıdır.

Yöntemleri, yolları, biçimleri, biçemleri ayrı ayrı olmakla birlikte sanat yapıtları iletişiyle bir olayı açıklamak, bilgi, görgü ve kültürü artırmayı amaçlamaktadır. Sinema da kendi kuralları içinde, kendi malzemesini kullanarak insanlara kimi şeyleri iletmeye çalışmaktadır. Sinema bunu yaparken de, görüntülerden, bu görüntülerin sıralanış biçiminden, özel efektlerden, film tartımından yararlanmaktadır. Kuşkusuz filmdeki her görüntü tek başına bir anlam taşıdığı gibi, kendisinden önce ve sonra gelen çekimlerle birlikte başka anlamlara da yol açmaktadır. Öyle ki, aynı görüntü film denilen bütün içinde kendinden önce ve sonra gelen görüntülerle çok değişik ve ayrı anlamlar da kazanabilmektedir. Sinemanın bu özelliği yeni bir buluş değildir, sessiz sinema döneminden bu yana bilinmektedir (72). Son kerte ciddiye alınması gereken bir anlatım aracı olan sinema, bu özellikten yalnızca sinema sanatı alanında değil, bir anlatım aracı olma özelliğinden de yararlanmaktadır.

-----

(72) Bu konu özellikle Kuşçov, Pudovkin ve arkadaşları tarafından ele alınarak incelenmiştir. Pudovkin, 1926'da bu kuramı şöyle açıklamıştır: " Film çevrilmez, kurulur..." Onlara göre, "çevirmek" sözcüğü yanlış, dilden çıkıp gitmelidir; film sanatının temeli kurgu'dur. Bu görüş, yalın ama inandırıcı bir deneyle kanıtlanmıştır. Ünlü oyuncu Ivan Mosjoukine'in yakın çekimine başka görüntüler eklenerek izleyiciye gösterilmiştir. Mosjoukine'in görüntüsünün arkasına bir yemek tabağı eklendiğinde, bu izleyici de "Adam acıkmış", çenaze töreni eklendiğinde "Adam üzülüyor" izlenimi uyandırmıştır.

- Sinema bir eğitim aracıdır.

Sinema görsel - işitsel bir sanat dalı olduğundan onun bu özelliğinden yararlanılarak bir eğitim aracı olarak da kullanılmaktadır. Sinemanın eğitim aracı olma özelliği yalnızca eğitim amacıyla yapılmış filmlerle sınırlanmamalıdır. Her film izleyende bir izlenim bırakmaktadır. Bir ders çıkartmak, nelerin yapılması gerektiğini, nelerin yapılmaması gerektiğini izleyiciye hemen hemen her filmde, öğretici bir tavır içine girilmeden aktarılmaktadır. Bu gerçek sinema sanatına büyük bir sorumluluk yüklemektedir.

- Sinema bir dildir.

Sinema bize bir şey öğretir denildiğinde, sinemanın kendine özgü bir dili olduğu sorunuyla karşı karşıya kalmaktadır. Andre Bazin, sinemanın çağdaş yaşamdaki yerini belirtirken, bir kaç rakamın yeterli olacağını belirterek, "Hergün, bu yeni bölgeler dininin ayini için onlarca milyon insan, yüzbin salondan birine giriyor" demektedir. Bazin için sinema çağın dili'dir (73).

En geniş anlamıyla dil, insanların düşündüklerini ve duyduklarını anlatmak için kullandıkları her türlü işaret, özellikle görsel ve ses işaretler dizgesidir. Bu açıdan bakıldığında, sinemanın dünyanın en evrensel dili olduğu görülmektedir. Çünkü sinema dili ile her hangi bir ülkede yapılan filmin kimi bölümleri, diğer bir dili konuşan bir ülkede de rahatlıkla anlaşılabilir. Örneğin,

filmdeki oyuncunun bir mektup aldığını, zarfı açıp, içindekini okuduktan sonra gülmeye başladığı görüldüğünde, bu görüntünün onun sevindirici bir haber aldığını göstermektedir. Ama bu söylenen durum yalnızca filmlerdeki kimi bölümler için geçerlidir. Bir filmin tümü ele alındığında iş bir hayli güçleşmekte, bu nedenle tüm sinema sanatçıları ve hatta izleyici sinema dili'ni öğrenmek zorunluluğunu duymaktadır.

İzleyici ile sinema dili arasındaki ilişki, anadil ile olan ilişkiyi anımsatmaktadır: Sinema dili, evrensel bir dildir. Yaşamı boyunca pek çok film izleyen kişiler bu dili zamanla, ayırdına varmadan kendiliğinden öğrenmektedirler. Ama bu öğrenilen sinema dilinin en yalın ve en ilkel durumudur. Kişi ana dilini de benzer biçimde öğrenmektedir. Duyarak, görerek ve yaşayarak... Ama dilbilgisi, gördüğü eğitim, okuduğu kitaplar, edindiği kültür ile bu dil sürekli gelişmektedir. Kişi belki bunlardan sonra 500 sözcükle konuşabilir ama tüm duygu ve düşüncelerini aktarmak için bunun çok üstünde sözcüğe gereksinim duymaktadır. Bu sinema dili açısından da böyledir. Sinema dilini yeterli düzeyde bilmek için önce sinemanın kurallarını öğrenmek, sonra çok sayıda film izlemek, sonra da bu filmler üzerinde düşünmek ve tartışmak gerekmektedir.

Sinema dili, toplumsal bir olgu olarak bir dil çeşidi oluşturmakta, özgün benzerlikler ve ayrımlar sistemini bulmak olanağı sağlamaktadır. Bu ayrımlar ve birleşimler dizgesi sinema dilinin iç yapısını belirlemektedir.

Jean Cocteau, "Sinemanın gücü gerçekliğidir. Bununla eşya-  
yı anlatmaz, gösterir demek istiyorum" diyerek bu iç ya-  
pıya dikkati çekmektedir.

Bir roman ya da öykü yazarının sözcükleri peşpeşe ekleyerek okuyucuya bir anlam vermeyi, bir kavramı açıkla-  
mayı, bir iletiyi göndermeyi amaçlaması gibi, sinema sanat-  
çısı da öncelikle görüntüleri anlamlı bir biçimde peşpeşe ekleyerek izleyiciye bir anlam vermeyi, bir kavramı açıkla-  
mayı, bir iletiyi göndermeyi amaçlamaktadır. Perdedeki/ek-  
randaki her görüntü bir işarettir. Her işaret bir bilgi  
(enformation) taşıyıcısıdır. Bununla birlikte, bu işaret-  
leme çift özellikli olabilmektedir. Bir yanılla gerçek  
dünyadaki nesnelere salt yeniden üretilmeleridir; perde-  
deki/ekrandaki görüntülerle, nesnelere arasında semantik  
bir anlam bağlantısı kurulmakta, nesnelere perdede/ekranda  
görüntülenmiş olan izlenimlerin işaretlenmesi (significa-  
tion) olmaktadır. Diğer bir yanılla izlenim-görüntü-  
ler, ek işaretlemelerle doldurulabilmektedir. Bunlar zaman  
zaman hiç beklenmedik cinsten olabilmektedir. Aydınlatma,  
birden plan değişimleri, kurgu, hız değişimleri vb. perde-  
deki/ekrandaki görüntüye tamamlayıcı işaretler olarak ka-  
tılmaktadırlar. Böylece görüntü simgesel, metaforik, metomi-  
mik özellikler kazanmaktadır (74).

Andre Bazin, "Kuşkusuz her sanat, sanatçının söyle-  
yebileceği bir şeyi olduğu ve bunu bir araçla (burada si-  
nema) söylediği ölçüde, kendine göre bir dildir. Bir tablo

-----  
(74) TANSUĞ, Herkes İçin..., s. 287

bir şiir gibi bir işaretler düzenlemesidir; sonucu, duyguları ve düşünceleri aktarmaktır. Sinema bu yüzden diğer sanatların bir devamı olmaktan başka bir şey değildir. Ancak sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlarınkinden öylesine zengin ve değişiktir ki, sinemanın ayrıca ele almak ve konuşma diliyle gerçekten boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği saymak daha doğru olur"(75) demektedir. Sinema, altı güzel sanat dalından sonra ortaya çıktığı için, önünde yararlanabileceği geniş bir kaynak bulmustur: romanlar, öyküler, tiyatro oyunları, şiirler, resimler, besteler vb. Üstelik sinema yapısal özellikleri nedeniyle anılan bu güzel sanat dallarının ürünlerinin tümünden yararlanmış tır (76). Bu nedenle, sinemanın bir birleşim (sentez) olduğu, diğer görsel ve yazınsal sanat türlerinin birbiriyle kaynaşmasıyla ortaya çıktığı da söylenebilir. Ama bu kaynaşma sırasında diğer sanat dalları, sinema sanatına "öyle korkunç bir biçimde" (77) girmiştir ki, "film birden seçmeçi bir kıyamete ya da şartların daha elverişli olduğu durumlarda sözde bir uyuma" (78) dönüşmüştür. "Bu arada, sinema sanatının gerçek ruhundan eser bile kalmamıştır, çünkü daha o anda silinip gitmiştir"(79).

-----  
 (75) BAZIN, A.g.k., s.2

(76) Bu sinemaya özgü bir özelliktir. Diğer sanat dallarına bakıldığında, bunların kendilerinin dışında ya bir ya iki daldan yararlanma olanağına sahip olduğu görülmektedir. Oysa sinema, hepsinden doğrudan doğruya ya da dolaylı yoldan yararlanmış tır.

(77) ANDREY TARKOVSKI, Mühürlenmiş Zaman, Afa Yay., İst., 1982, s. 68

(78) A.g.k., s.68

(79) A.g.k., s.69

Diğer sanat dallarına ilişkin özelliklerin sinemaya (ve hatta televizyona) aktarılması,yapıtın sinemasal özelliğini zedelemekte,özgün bir sanat olarak sinemanın gelişkin kaynaklara dayanan çözümler bulmasını zorlaştırmaktadır. Bu gibi durumların en kötüsü de sinema sinema sanatçısı ile yaşam arasında bir uçurumun oluşmasıdır.Böylece, bir takım araçlar,eski sanat türlerinden kalma uygulama biçimleri, durmadan bu ikisi arasına girerek, yaşamın insanın aslında görüp algıladığı biçimlerle filme yansıtılmasını özellikle engellemektedirler (80).

#### D. TELEVİZYON

Çağın özellik taşıyan en son ve en etkili kitle iletişim aracı televizyon'dur.Televizyon hem göze hem kulağa yönelen bir kitle iletişim aracıdır.Uydu aracılığıyla aynı anda dünyanın her bir köşesinde ulaşması televizyona büyük bir üstünlük kazandırmaktadır. XIX.yüzyılın sonları ile,XX.yüzyılın başlarında elektrik alanındaki buluşlar, gelişmeler televizyonun da gelişmesine neden olmuştur. Hızla istasyonlar kurulmuş, çeşitli ülkelerde televizyon alıcıları artmıştır (81).

-----  
(80) A.g.k., s.70

(81) 1966 yılında 90 ülkede 750 milyon izleyici bulunmaktadır.Televizyon bugün bile teknolojisini hızla geliştirmekte, diğer kitle iletişim araçları ona yetişmek için çaba göstermektedir.Televizyon konusunda insanın hayalgücü çok şey üretmiştir:"Geleceğin Televizyonu Nasıl Olacak?" başlıklı bir gazete haberinde "Kurgu-Bilimcilere göre bir duvar ekran olarak karşımıza çıkacak: televizyon aygıtı...Duvarın karşısına gelen koltuğun kolçağında irili ufaklı her renkten

Bugün televizyona genellikle diğer sanatsal ve toplumsal etkinliklere asalak olmuş sıradan bir aktarıcı gözüyle bakılmaktadır. Bu görüşe göre, televizyon kendi yaratıcılığı olmayan, özgün öğeleri bulunmayan, sanat iddiasından uzak, bulunduğuyla yetinen bir iletici-tüketici'den öte birşey değildir. Başka alanlarda yaratılanlara, sinema tiyatrosu, radyo, toplu eğlence ve tartışma gibi dallarda ortaya konulanlara sahip çıkmıştır. Televizyon kendisini fazla sıkıntıya sokmadan onları kendi teknolojisine uyarlayıp, kendini çok geniş kitleye kabul ettirmiştir. Örneklere baktığımızda bu sav tümüyle de haksız görülmemektedir. Gerçekten yaşanan günde kullanımıyla televizyonda aktarıcılık öğesinin ağır bastığı görülmektedir. Ama gene de, televizyon yalnızca bir aktarıcı mıdır?.. Aktardıklarına kendisinden özgün bir şeyler kattığı oluyor mu?.. Oluyorsa, bu katkı zaman zaman sanat boyutlarına ulaşamaz mı?.. diye insan kendini alamamaktadır. Ama ne olursa olsun, yaşanan görsel dünyayı yaratan, yüzyılların değerlerini, birikimlerini alt-üst eden, yeni bir yöne yönelten, kimilerine göre aptal kutusu, kimilerine göre gözün çikleti, kimilerine göre sihirli araç denilen televizyon, bu olumsuzluklar bir

-----  
tuşlar bulunacak. Bu tuşlara dokunmanızla yirmidört saat boyunca istediğiniz program türünü seçebileceğiniz gibi, geçmiş programları da izleyebileceksiniz. Ayrıca dil bilmenize de gerek yok... Her dil elektronik bir beyin tarafından anında ve farkına varmadan çevrilecek kulaklarınıza..." (ARİF GELEN, "Hoşgeldin Televizyon", Ulus Gazetesi, 4 Şubat 1968

yana bırakılırsa, eriştiği kitleler açısından insanın dünyaya açılan penceresi'dir.

Televizyonla rekabet, diğer iletişim araçlarını oldukça etkilemiştir. Yaşanan günlerde gazetelerin bol fotoğraflı ve renkli çıkmasına neden olmuştur. Gazetelerin iç sayfalarını fotoromanlar, çizgi romanlar ve görsel nitelikli reklamlar kaplamıştır (82). Tiyatro kendine yeni bir düzen vermiş, görselliğini artırmış; sinema dev yapım-lara girişmiştir.

Dünya XXI.yüzyıla girerken görsel iletişim alanındaki durum budur.

Şöyle bir kaç on yıl geriye bakıldığında tiyatro (83) ve çizgi romanlardan başka görsellikle ilgili hiç bir olgu Türk insanının yaşamında yer almadığı görülmektedir. Çünkü bu insan görsel anlatımın değil, ağırlıklı sözel kültürün bir kalıtçısıdır. Geçmişte, dinsel kaygıların önplana çıkması, görsel yapıtların -resim, heykel- yasaklanması toplumu sözel anlatıma yöneltmiştir (84). Ama yine de görkem-

- 
- (82) İngiltere'de bir zamanların yüksek basımlı Look ve Life dergilerinin ve yine yüksek basımlı pazar gazeteleri Sunday Chanicle, Empire News, Sunday Graphic, Sunday Dispatch televizyonun rekabetine dayanamayarak kapanmıştır. Bunun yanında kendisini televizyonun biçimlendirdiği toplum yapısına uyduran Sunday Telegraph yayın yaşamına girmiş ve büyük bir başarı göstermiştir. Televizyon rekabeti Türkiye'de de kendini göstermiş, gazeteler fotoğraflarını daha net ve renkli basabilmek için ofset baskı tekniğine geçmişlerdir.
- (83) Görsel yanı bulunmasına karşın, söz en çok uyumu ve egemenliği tiyatrodaki sağlamıştır. Radyo da sözün egemen olduğu bir kitle iletişim aracıdır.
- (84) Dinsel kaygılar nedeniyle resim yasaklanmasına karşın, yüzyıllar boyunca geleneksel temalar, belirli kalıplar içinde Anadolu Halk Resimleri geleneğinde bu-

li camiler, saraylar, yalılar, çeşme ve kervansaraylar bu dönemin ürünleridir. Yine bu dönemde kitaplar olaganüstü desenlerle süslenmiştir; kumaşlarda, halı ve kilimlerde gerçeğin benzersiz soyutlanmış desenleri işlenmiştir. Tüm bunlar kitleye bir kültürün, bir iletinin sembolik içeriğini iletmek için yapılmıştır. Çünkü insanın kendisini bir görsel biçimler diline aktarması, tarihsel gelişme süreci içinde gündelik yaşamını değiştirip duran gereksinimleriyle bağlılığını ortaya koymakta, görsel biçimlerde insan varlığının bedensel ve tinsel birliğini belirtmektedir. Yaşanan günün özel koşullarını anlayabilmek için bunlar başvuru kaynakları olmaktadır (85).

Türk insanının yaşamının bir parçası olan sinemanın ve televizyonun teknik özelliklerini artırması, günbe gün evrimleşmesi, büyük şirketlerin romanları, öyküleri ve özgün senaryolarıyla sinemayı ve televizyonu görsel bir

-----

lunmaktadır. Halkın ortak inançları, değer yargıları ve folklorla ilişkin desenler taşıyan bu resimler artık geçmişe karışan koku ve kitap satıcılarıyla Anadolu'nun en uzak köylerine dek ulaşmıştır. Kahve ve Han duvarlarına yerleşen taşbaskısı resimler, kuşaktan kuşağa görsel bir yolla ortak değerlerin iletişimini sağlamıştır. Öte yandan bu yana halkın hayalgücünde yaşayan ve sözlü yazın geleneğinin ürünleri olan masalları, sevi ve kahramanlık öyküleri ile İslâmın yayılması söylencelerini anlatan cenk kitapları ve ulusal belâkte yer eden olayların resim aracılığıyla anlatılmasının kaynağı Doğu İslâm ülkelere özgü minyatürlerde bulmak olasıdır. Özcesi, görsel düşünme ve anlatma olgusunun Anadolu'da köklü bir geleneği bulunmaktadır. (AHMET KÖKSAL, "Halk Resimleri Sergisi Folklor Değerlerimizi Bir Araya Getiriyor", Milliyet Sanat Dergisi, İst., 29 Ekim 1979, sayı: 341)

(85) TANSUĞ, Sanatın Görsel... , A.g.k., s.55

sanayii durumuna getirmeleri, sözlü-yazılı iletişimin yerini dünyada olduğu gibi Türkiye'de de yeniden görsel iletişime/anlatıma bırakmıştır. Geleneksel sözlü/yazılı iletişim artık çok geri planlarda kalmıştır. Yeni yetişen kuşak artık televizyonun ve sinemanın bunlara bağlı olarak gazetelerin, dergilerin görsel anlatımını benimsemiştir. Özcesi, çevrede görülenler hep görselliğe yöneliktir. Sunulan da insan yaratıcı hayalgücünün görsel ürünleridir.

XX.yüzyılın ilk yarısı boyunca gelişen tekniğin tam ve etkin bir biçimde belirlediği yeni anlatım yöntemleri ve bu arada yeni buluşların yarattığı olanaklar çerçevesinde dramaturgi yeni boyutlar kazanmıştır. Geleneksel tiyatro dramaturgisi, radyo, sinema ve televizyonun birer kitle iletişim ortamı olarak ve her gün giderek daha da yaygınlaşarak tüm dünyaya yayılması sonucu yerini sinemanın, televizyonun yarattığı boyuta uydurmuştur. Sinema çok yeni bir bakış noktasını içermektedir. Denilebilir ki, bu çok zor gerçekleştirilebilen özel bir dramaturgidir. Bu durum yalnızca sinema için geçerli olan özel bir durum değildir. (86). Küçük bir takım kural dışılıklarla televizyon için de kullanılabilir niteliktedir. Çalışmanın ikinci bölümünde bu dramaturgi ayrıntılarıyla açıklanacaktır.

İnsanlar neden sinemaya gider, onları karanlık bir salonda oturup bir perdeden iki saat boyunca gölgelerin oyununu izlemeye iten şey nedir?.. Ya da küçük bir ekran

-----  
(86) TARKOVSKİ, A.g.k., s.68

karşısında neden saatlerce otururlar?.. Onları ekran başında saatlerce tutan nedir?.. Bu işleri yapmakla günlük dertlerini unutmayı, eğlenmeyi mi ummaktadırlar?.. Yoksa özel bir uyuşturucu mu aramaktadırlar?.. Dünyanın her yerinde, diğer tüm görsel sanatları olduğu gibi, sinemayı ve televizyonu da kendi amaçları için sömüren eğlence te-  
kellerinin varolduğu bilinen bir gerçektir. Yine de bu noktadan devinmektense, insanların dünyayı sahiplenme gereksinimleriyle ilgisi olan sinemanın temel yapısından devinmekte yarar bulunmaktadır. Genelde insan, yitirilmiş, kaçırılmış ya da henüz erişilmemiş zaman yüzünden sinemaya gitmekte, televizyon izlemektedir. Kitle iletişim araçları bu durumda bir bakıma ancak kitlenin isteklerini yanıtlamaya hazırlanır ya da onun almaya hazır bulunduğunu pekiştirerek verirler. Dünya karşısında bu özel ayrıcalığını duyururlar. İnsanları olumsuz hayallerden uzaklaştırıp, gerçeğin çetin mutluluk yollarına iterler. Çünkü sinema ve televizyon diğer hiç bir sanat türünün başaramıyacağı denli insanın olgusal deneyimini genişletmekte, varsıllaştırmakta ve derinleştirmektedir. Hatta öyle ki, yalnızca varsıllaştırmakla da kalmayıp gözle görülür bir biçimde uzatmaktadır da. Sinemanın asal gücü buradadır, yoksa star'larda, bıkkınlık veren konularda, günlük yaşamı unutturan eğlencelerde değil. (87). Çağdaş yaşamın önemli sorunlarından biri, basın, radyo, sinema ve televizyon gibi görsel -

işitsel iletişim araçlarını olumlu bir yönde kitlenin eğitilmesi ve bilinçlendirilmesi yolunda kullanmaktadır. İletişim araçlarının gerçek işlevleri kitle eğitimi yolunda sanatsal çalışmalar yaparak, kendi özel teknik yöntemleri ile insan varlığının kendi kendisi ve yaşadıkları özel gerçekler hakkında bir bilince kavuşturmak olmalıdır. Toplumsal düzenin tutarlı bütünlüğü de buna bağlıdır. Evrenselleşen insan duyarlılığının tek koşulu temelde bu bilinçtir. Bilinç kazanmanın ilk koşulu da, insanın hangi yerde, hangi zamanda yaşadığının ayırdına varmasıdır. Yerel ve ulusal çevrenin onuruna sahip olmayan uluslar, evrensel dünyada da söz sahibi olamazlar. Sanatlara ilişkin çeşitli olgularla güncel ve genel sanat olaylarının kitleye iletilmesi bu önemli sorunu çözümleyip, aydınlatma umurlarından birisidir. Görsel iletişim araçlarını yönlendirenlerin yükleneceği bu görev, yalnız kitle eğitimine yardımcı olmakla kalmayacak, sanatların da gelişmesini hızlandıracaktır. Kitle iletişim araçlarının eğitici, yol gösterici yönü de budur.

Buna karşılık, sanatsal iletişimi, kitleye iletmek görevini yüklenen sinema ve televizyon, bu iletimi dolaylı yaptıkları için yapaydırlar. Önemli olan bu yapaylığın giderilmesi ve sanatsal iletişimin somut niteliklerinin kitleye duyurabilen tanıtıcı, eleştirici bir tekniğin ve biçimin geliştirilmesidir. Bu nedenle, iletişim araçlarında yer alanların tarihsel bir deneyim ve bilince sahip ellerde bulunması önkoşuldur. Sanat yapıtının doğrudan doğruya

kendisinin bir iletişim, bir ileti olarak değerini ancak deneyim ve bilinç doğrulamaktadır.

Sinemada ve televizyonda özellikle sanatsal yapıtların sunulmasında öz ve biçem nitelikleri, uyarıcı,yaratıcı ve ilgi çekici bir yön bulmak zorundadır.Yoğun duygusal ve salt iç boşaltan nitelikte olmayan,ama kendilerine özgü yaygınlaşabilen, usçu, her boşalmada yeniden dolan ve devingen gerilimi koruyan popüler biçemlerin yaratılmasında yarar bulunmaktadır. Bir biçim yaratma eylemi olarak sanat insanların barınak,besin gibi gereksinimlerinden pek de geride kalmayan bir düşünce ve duyarlılık ürünüdür. İnsan yaşamının mutlu,düzenli ve hoşgörülü kılmanın gizleri, ancak gerçek sanat yapıtlarında açığa çıkmaktadır.

Şimdi bu konuda sinema ve televizyonla uğraşan kişilere başta senaryo yazarı olmak üzere büyük görevler düşmektedir.

II.

İLETİŞİM SÜRECİNDE SANATÇI

BİR KİŞİLİK OLARAK

SENARYO YAZARI

#### 4. SENARYO YAZARI

Geçmişteki tanımlara göre sanatçı, ilgi kurduğu nesnelere algılayabilen, tasarımıyla yapabilen ve nesnelere bu yolla tam kavrayabilen özel yetenekli; bireyin anlakının, en derin tabakalarında yer alan, kendine özgü içgüdüsel yaşamını eşsiz yeteneğinin kendisine verdiği güçle maddeye dökülebilen, görünmeyen hayalleri derinlemesine işleyip bir etkinlik kazandırarak görünür biçimlere sokan, bunları bağlı bulunduğu sanat dalına ilişkin iletişim araçlarıyla yayan kişiye denilmektedir.

Tüm sanatçılar gibi, sinema ve televizyon yazarlığı ile uğraşan sanatçı da anlakının, yaratıcılığının özgürce çalışabileceği bir dünya içindedir. Engeller, güç teknik sorunlar karşısına çıkmaktadır ama bunları çözümlenmek onun için her an olasıdır ve bu çözümlenmeye ulaşarak; yaratıcı gücü ile nesnelere yönelir, onları kavrar ve daha sonra yönetmen tarafından oyuncular, teknik ekip ile yorumlanarak filme ya da banta alınacak metnini yazar.

Geçmişte olduğu gibi, tüm güzellikleri görmek ve yansıtmak, günümüz sanatçısı için oldukça zor ve yanlış bir tutumdur. Çünkü güncel yaşamın sıkıntı verici, şaşır-  
tıcı düzensizliği, uyumsuzluğundan rahatsızlık, ahlak ve siyasa karmaşası içinde yaşayan bir kişiden bu güzellik-  
leri göstermesini istemek bugün yalnızca bir hayalperest-  
liktir. Zaten aynı ortam içinde bulunan izleyici de bunu kabullenmeyecektir.

Eflatun, Şölen adlı yapıtında, daha ilk çağda sa-  
natçıyı değerli ve toplum için yararlı bir kişi olarak tanımlarken, sanatçı aracılığıyla toplum üzerinde daha etkin olunabileceğini düşünmüştür. Sanatçı toplum için yararlı bir kişi olunca, onun ortaya koyduğu yapıtta üs-  
tün ve değerli bir etkinlik olacaktır.

Her yaşanan dönemi hazırlayan koşullar ve olanak-  
lar birbirinden ayrımlar gösterir. İnsan bilme eylemi ile doğadaki, toplumdaki herşeyi, olanca gücüyle öğrenmeye çalışır. Bilgi birikimi büyüdükçe güçlülük kazanır. Sanat-  
çı her an olabileceğinden fazlasını isteyerek, yaratılışı-  
nın sınırlarını aşmaya çalışır, toplumun gözünde kalıcı o-  
lurlar. Ama geçmişe bakıldığında ancak yeni bir gerçeği bulmuş olanlar, yeni bir dünya görüşü getirenler kalıcı olmuşlardır.

Topluma ve insanlığa seslenebilen ve onların öz-  
lemlerini dile getiren, gizlerini bulan kişiler dünyaya başkalarından daha derin, daha güçlü ve daha duyarlı ola-  
rak bakar. Diğer insanların tininde biçimlenmemiş dağınık

bir biçimde yaşayan şeyleri cisimlendirebilme gücüne sahiptir. İnsanlar da onun keskin görüşüne hayranlık duyar ve onun ortaya koyduğu yapıtlarında kendilerine ilişkin birşeyler bulurlar. Sanatçıya karşı duyulan hayranlık ve saygının arkasında, insanların onu, yaşamları için yardımcı olarak gördükleri düşüncesi vardır.

Sanatçılar her dönemde aynı malzemeleri kullanmışlardır. Fakat yazdıklarıyla, çizdikleriyle, sesleriyle görünüş ve anlamları, estetik biçimi değiştirerek insanlığı geçmişin alışkanlıklarından kurtarmışlar, yenilik getirmişlerdir. Sanatçının getirdikleriyle eski değerler bir kıyıya bırakılmakta, başlangıçta eleştirilen hatta korkulan yeni değerler yerlerini almaktadır. Bu bakımdan sanatçı eskilerin yerine yenisini koyduğu an yarınlara kalıcı olurlar.

Kişilik olarak senaryo yazarının sanatçı nitelikleri, sanatının yaratıcılığının özünü oluşturur. Sanatçı kişiliği sorunu ele alınıp incelenirse görülür ki, bu kişiliğin özgül olan yanı ile özgül olmayan yanları eytişimsel bir bağlantı içindedir. Diğer bir söyleyişle, insan kişiliğinin kendine özgü yanlarıyla, yazar kişiliğinin diğer kişilik çeşitlerinden ayıran yanların, birbirine bağlantısı içinde incelemek gerekir.

Sanatsal bir iletişim yaratımında, senaryo yazarının kişiliğinin kendini anlatımdan söz edildiğinde, söz konusu olan şey, hiç bir zaman sanatçının günlük yaşam içinde sürdürdüğü alışılmış kişiliği değildir. Burada sözü edilen sanatçı kişiliği'dir. Diğer bir söyleyişle,

yarattığı yapıt üzerinde bilerek, isteyerek yerleştirdiği düşünsel kişiliğidir.

Bugün bir sanatçı kişilik olarak, senaryo yazarı, kuşkusuz yapıtında kendi düşüncelerini, duyarlılığını, kendi kişisel tinsel yaşamını da koymakla birlikte, toplumsal yaşam onu öylesine sarmıştır ki, kendi kişisel gizli yanlarını anlatmaya çalıştığı zaman bile toplumsal önemi olan şeyleri anlatmış olur. Yaşadığı toplumun egemen üretim ilişkilerinden yüzde yüz etkilenen senaryo yazarı, verdiği ve vereceği ürünlerinde kendini bu toplumsal, ekonomik oluşumdan bağımsız kılamaz. Bu noktada yazarın çağı ile olan ilişkileri söz konusudur. Bir bakıma yaşamın özgün alanlarından biri olan sanat yapıtları, çağın getirdiği sorunları, tüm bilimsel, teknolojik gelişmeleri kapsamına almak durumundadır (88).

Belirlenen ürünün topluma iletilmesi sürecini içeren aşamada, senaryo yazarı için belirleyici olan estetik yaratıcılık ve yetenektir. Toplumsal devinimden, bir yaşam alanı olarak etkilenmesi gerektiği vurgulanan sanat olayı bu devinmeyi kendi somut görünümünde de göstermek, kanıtlamak durumundadır. Senaryo yazarı bu nedenle yaşadığı dönemi, gerçekleri kendi hayalgücü ile birleştirerek

-----  
(88) Bertolt Brecht'e göre sanatçı, "toplumsal ilişkilerin karmaşık nedenselliğini açığa çıkaran, egemen düşüncelerin, egemen sınıf düşünceleri olduğunu belirten, insanların karşılıklı ilişkilerinde varolan çelişiklere işaret edip bunların içinde geliştiği koşulları gösteren, gerçekliği çalışan sınıfın ve onun düşünsel bağlaşıklarının bakış açısından ele alan" kişidir. BERTOLT BRECHT, Sinema Yazıları, s.145.

yeni duygular üretmeli ve bunları yeni biçimler içinde sunmalıdır. Sanat yapıtlarında bu nedenle çok çeşitli özgünlükler görülebilir. Diğer bir söyleyişle, sorunu saptamak, tutkuyu bulmak, yeni bir inanç ya da yaşam anlayışı yaratmak gibi...

Estetik kalıplarda direnen bir sanat dalı bugün insanın gelişmesinin gerisinde kalmıştır. Böylelikle ortaya konan bu yapıt toplumsal gelişmenin zarar verdiği çevrelerin işine yarayacaktır. Ne var ki, sanat olayında salt estetik gelişme de aynı sonucu getirecektir. Şöyle ki senaryo yazma olayının başlangıç noktası olan birikim, yorum ilişkisi eğer estetiğin gelişmesindeki ana itici güç değilse, yapıtlardaki estetik değişim yapay bir zorlamanın sonucudur ve genel olarak toplumun hiç bir katmanına seslenmez (89).

İşte belirlenen bu aşamalar doğrultusunda senaryo yazarı, çağını ya da dar anlamda toplumunu yorumlarken inandığı dünya görüşünün süzgecinden geçmek zorundadır. Bu anlamda üretin kişi, senaryo yazarı, kafasında bir dünya görüşünü berraklaştırmak, bunu doğru yorumlayabileceği bilimsel yöntemi, düşünce sisteminde geliştirmekle yükümlüdür. Ancak ilk aşama sürecinde bu da yeterli değildir. Senaryo yazarı yaklaşmış olduğu dünya görüşünün

(89) "(...) sinemanın bir şisirmece olduğunu sanarak film öyküsü yazan ozanlara gelince, işte bunların kusuru bağışlanamaz. Onlara şisirmece gözüyle bakmaları bile etkileyen filmler vardır, ama yapıtlarını şisirmece sayan kişilerden etkili film çıkmaz (BRECHT, A.g.k., s.22)

mantığını kavramalı, bunu yorumunda kullanabilmelidir. Bu nedenle, kişinin sanatçı kişiliği ile insan kişiliği arasında doğal olarak bir bağlantı vardır. Çünkü her iki kişilik içiçe girmiştir. Ancak sanatçı kişilik günlük insan yanından daha ağır basar. Bir sanatçının sanatçı kişiliği, yaratıcılığı ne denli büyükse, günlük yaşamda içinde bulunduğu koşullardan kendini ne denli soyutlamamışsa, her iki yanı ne denli uyum içindeyse ortaya koyduğu yapıt da o denli önemli olur. Çünkü senaryo yazarının gerek günlük yaşamda toplum içindeki kişiliği, gerek ikincil kişiliği, toplumsal çevrede, bu çevrenin kendi karakteristik yaşam ve düşünce yapısı içinde ortaya çıkmaktadır.

Bir olay ya da süreç doğrultusunda oluşacak bir gizilgüç birikim bir sanatçı için, bir sanat olayının başlaması için önkoşuldur. Birikimin her hangi bir sanat dalında olduğu gibi senaryo yazımında somut görünüm kazanabilmesi için belirli aşamalardan geçmesi gerekir. Bu aşamaları kabaca olayın, senaryo yazarının kafasında bir dünya görüşü, bilim ve sanat çerçevesinde yorum kazanması ve bunun bir yapıt olarak topluma iletilmesi biçiminde iki ana bölümde toparlanabilir.

Bunu yapabilmesi için bir senaryo yazarının belli bilgi ve becerileri olması gerekir. Bunlar şöyle sıralanabilir: 1) Bilgi: Sinema ya da televizyon teknolojisini bilme; Film ya da televizyon izlencesi yapım sürecini bilme; İzleyici ile ilgili bilgilere sahip olma; sunacağı konunun içeriği. 2) Beceri: Film ya da televizyon dilini

kullanabilme; senaryo yazma tekniğini bilme; nesnel düşünme; yazılı metni görsel düşünme yeteneği, yaratıcılık ve hayalgücü. Bu noktalar belli bir plan ve tümlük içinde kullanıldığında, iletinin tam olarak aktarılmasında büyük bir etken olacaktır.

#### A) Senaryo Yazarının Özellikleri

Günümüzde işbölümünün artması sonucu, pek çok uzmanlık alanı doğmuştur. Bu nedenle genel kabulde da açıklandığı gibi, dünya artık bir uzmanlaşma dünyası'dır. Herkesin herşeyi bilmesine, öğrenmesine gerek ve gereksinim yoktur. Çünkü "beyin mekanik olarak doldurulabilecek bir kab değildir. Beyin canlıdır ve beslenmesi gerekir. Besin ise, organlarca istekle alınırsa sindirilir. Eğer mideye karşı, sanki o bakraçmış gibi davranıldığında yiyecekleri içine zorla tıkarsak, büyük bir olasılıkla yiyecekleri kusma nöbetleri içinde geri atacaktır. Beynin de yapacağı budur"(90 ).

Senaryo yazarlığı da bir uzmanlık işidir. O da pek çok hizmet gibi, özel nitelikte bilgi gerektiren, isteyen bir görevdir. Kimi tanımlar, "teknik talimatlar dışında, tüm diyalogları içeren ve kullanılacak olan illüstrasyon biçimlerini de gösteren metni yazan kişi olarak"(91 ) tanımlıyorsa da senaryo yazarının işi bu tanımdaki denli basit değildir.

(90 ) W.O.LESTER SMITH, Çağdaş Eğitim, Çev:Nurettin Özkök, Varlık yay., İst., Eylül 1967, s.5

(91 ) MICHEL CHION, Bir Senaryo Yazmak, Çev:Nedret Tanyo-laç, Afa Yay., İstanbul, Temmuz 1987, s. 47

Sinema ve televizyon için yazılan metin, senaryo diğer yazılı metinlerden değişiklikler gösterirler. Sinema ya da televizyon için yazmak, basılı araçlar için yazmaktan daha değişiktir. Bu da kullanılacak aracın kendi teknolojisinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle yazılacak senaryonun, yalnızca kağıda bir takım bilgilerin yazılması olmadığı senaryo yazarı tarafından bilinmelidir. Önemli olan bu bilgilerin aracın teknolojisine uygun olarak nasıl verileceğinin bilinmesidir. Bunun için kullanılacak teknolojinin ve bu teknolojinin kullanılmasını yönlendirecek durumların, iletişim öğelerinin ve izleyicinin niteliklerinin senaryo yazarı tarafından ayrıntılarıyla bilinmesi gerekmektedir. Bir senaryo yazarı, yazarlık yeteneğine sahip olmasının yanında, sinema ve televizyonun kapasite ve sınırlılıklarına ve temel sinema, televizyon yapım teknikleri bilgisine sahip olması gerekir. Sözcüklerle yazma denli, görüntülerle de yazma alışkanlığında olmalıdır.

Senaryo yazma eyleminde bulunacak kişinin mesleki bilgi almaları, bir kısım yetenek ve becerilerini, örgün eğitim yoluyla geliştirmeleri ya da yönlendirmeleri kuşkusuz başarılı bir senaryo yazımı için önkoşul olmakla birlikte bunun dışında bir takım nitelikleri de olması gerekir. Senaryo yazarının sahip olduğu temel beceriler ve bir yazara özgü yetenekler, ancak sinema ya da televizyonun gücünü, yeteneğini ve niteliğini iyi bildiği ve onların özel konularıyla ilgili durumlar ve özel gereksinimlerle uyum sağladığı ölçüde amaçlara ulaşmasında yararlı olur.

Özcesi, senaryosu ile önce yönetmenle, sonra toplumla iletişim kuracak kişinin iki olguyu çok iyi bilmesi gerekmektedir: 1) Senaryo yazacağı aygıtın teknolojisi; 2) Senaryonun biçimsel öğeleri.

Bu iki öğeyi ayırıştırılmadan, önce yazarın hangi özelliklere sahip olması gerektiği üzerinde duralım.

Senaryo yazarının kültürel yapısı:

- Öğrenimli ve engin bir kültüre sahip olmalı.
- Ülkesini, ülkeleri; yaşayan insanları iyi bilmeli.
- İyi araştırmacı ve gözlemci olmalı.
- Takım çalışması yapabilmeli, çalışma disiplini olmalı.
- Teknolojik bilgiye sahip olmalı.
- Yasa, yayın ilkelerini iyi bilmeli.

Senaryo yazarının bireysel yapısı:

- Yaratıcı ve hayalgücü olmalı
- Nesnel ve yansız olmalı
- Görsel düşünüp yazma yeteneği olmalı. Kullanacağı iletişim aracının dilini iyi bilmeli.

Ancak tüm bunlar, kişinin kendisinde doğrudan, somut olarak saptadığı özellikler değildir. Senaryo yazımı sırasında bir bölümü kendiliğinden ortaya çıkar, bir bölümü ise, duruma göre senaryo yazarının kendini eğitmesi, yeni koşullara uyması ve uyumlu işbirliği sonucuyla olanaklı olur.

a a) Senaryo Yazarının Kültürel Yapısı

aa) Senaryo Yazarı Öğrenimli ve Engin Bir Kültüre Sahip Olmalıdır

Bireyin bilgi düzeyi, onun gördüğü eğitim düzeyi ile yakından ilgilidir.

Eğitimin gerçek amacının, insan beyinlerini ansiklopadik bilgi deposu durumuna getirmek değil, bir eylem ve deney olarak düşünüp bilgileri kullanacak, işleyecek, yeni bilgiler üretecek düşünme dizgelerini çalıştıracak insan beyinleri oluşturmaktır. İnsan beyninin yaratıcı gücüne dönüşebilecek düşünme dizgesi, bireye verilen bilgilerin katkısı, ancak o bilgileri işleme/kullanma yollarının öğretilmesi ve özendirilmesiyle birlikte çalışacak ve gerçek gücüne ulaşabilecektir(92 ).

Eğitimsiz bir kişinin ne denli kendisini yetiştirmiş olursa olsun, örgün eğitimin verdiğini -eksiklerine karşın- tüm olarak kendi kendine ulaşması, öğrenebilmesi olanaklı değildir (93). Bu bakımdan birinci koşul olarak senaryo yazarının iyi bir eğitim görmüş olması, özellikle toplumsal bilimlerle ilgili bilgileri alması gerekir. Senaryo yazarının eğileceği ya da eğilmesi istenen konular ayrımlar göstereceğinden, toplumsal bilimlerin çeşitli konularında belirli bir düzeyde eğitim görmüş olması, en

(92) MERYEM KORAY, "Bilgi Depolama ya da Bireysel Gelişime Katkı", Cumhuriyet Gazetesi, İst., 9 Haziran 1986

(93) AYSEL AZİZ, Radio ve Televizyona Giriş, A.Ü., S.B.F. Yay., No:393, Ank., 1979, s.67

azından bu konuda nasıl bilgi sahibi olacağını bilmesine yol açar ( 94 ).

Senaryo yazacak kişinin içinde yaşadığı evren, içinde bulunduğu toplum hakkında bilgi sahibi olması, kendini sürekli yenilemesi, gelişen yeni durumları hemen öğrenmesi gerekir. Özcesi, senaryo yazarının herşeyden önceengin bir genel kültürü olmalıdır. Senaryo yazacak kişi, örgün öğrenim görmesine karşın, kendi ilgisizliği ya da öğrenim düzeyindeki aksaklıklar nedeniyle, görmesi gereken öğretimden tam olarak yararlanamamış olabilir. Bunun yanı sıra teknolojinin, bilimin gelişmesi, toplumların bunlara uygun olarak değişmesi, yeni bilgiler kazanmasını gerektirebilir. Bu nedenle senaryo yazacak kişinin, başarılı senaryo yazabilmesi için kendindeki bu eksikleri gidermek üzere sürekli bilgisini yenilemesi, okuması, toplumsal çalışmalara katılması ve özellikle kitle iletişim araçlarını sürekli izlemesi gerekir( 95). Batı'da, us'un ileriye derinliğine boyut kazanabilmesi amacıyla kullanılan kafa gelişmesi (mind-expansion) terimi çok okumak, çok çalışmak, yüzeysel olmamak, göstermelikten kaçınmak, kafa yormak, bireşimler yapmak, ayırmak, bilimde ve sanatta yaratıcı olmak, gözlemci olmak, doğru bildiğini söylemek gibi aşamalardan sonra anlamına gelmektedir. Bu sayılan aşamalardan sonra birey bu duruma gelir. Bu bir bilim adamını olduğu

( 94 ) AZİZ, A.g.k., s.68  
 ( 95 ) A.g.k., s.69

denli sanatçıyı, senaryo yazarını da değerlendirmede bir ölçüdür. Böyle yaratıcı biçimde hasta yazarlar (sick authors) "kafa gelişmeleri üst düzeyde, us'una esen herhangi bir konuyu alıp, derinliğine, enine-boyuna inceleyip, düşün, anlak (mind expansion) dolu yapıtlar yaratabilirler. ( 96).

Genel kültürü artırıp kafa gelişmesine ulaşmanın ilk yolu günlük gazete, dergi, radyo, tiyatro, televizyon, sinema yayınlarını sürekli izleme ile sürdürülmelidir. Bilinen bir söyleyişle senaryo yazarının kültürünü genişletmesi için antenleri dışa dönük, güncel yaşamdan kopuk olmamalıdır. Çünkü, yapılacak işin sonucu entellektüel bir eylemdir. Ülke ve dünya şairinden, yazınından, tarihinden, en son buluşlara dek şiddetli merak duyan, araştıran, gözlem yapan, içinde yaşadığı çağı anlayıp, çözülemeye çabalayan, toplumu ve ülkenin koşullarını bilen kişilerin üstesinden gelebileceği bir iştir senaryo yazmak.

ab) Senaryo Yazarı Ülkesini, Ülkeleri ve Yaşayanları Bilmek Durumundadır.

Senaryo yazarının iyi bir eğitim görmüş olması, geniş fakat özlü bir kültüre sahip bulunmasının doğal sonucu olarak, ülkesini/ülkeleri iyi tanınması, bilmesi, sorunlarının bilincinde olması gerekirse de, kimi kez bu tür bilgilerden çeşitli nedenlerden yoksun olabilir. Oysa senaryo yazarının ileti vereceği hedef kitleyi tam olarak

( 96 ) GÜNER ÖZTUNA, Çağdaş Karşılaştırmalı Kültür, Toplum Yazınbilim Araştırmaları, (Contemporary Comparative Socio-Cultural and Literary Research) A.Ü., S.B.F. yay., no: 518, Ankara 1982, s.41

tanınması, sorunlarını görmesi, bunlara nasıl yaklaşılabileceğini çok iyi bilmesi gerekir. Toplumun gelenek ve göreneklerinin, kültür kalıplarınının da senaryo yazarı tarafından bilinmesi zorunludur. Böylece senaryonun vereceği iletide daha etkili olunabilir.

Özcesi, senaryo yazarı yalnız ülkesini değil, ülkeleri ve yaşadığı çağı, çağları bilmek zorundadır.

#### ac) Senaryo Yazarı ve İzleyici İletişimi

İnsan daha iyi yaşamak için boyuna değişmek ve gelişmek gereksinimi içindedir. Bu gereksinimini gidermek ve yaşam koşullarını olumlu yönde geliştirebilmek için büyük bir çaba harcamaktadır. Ancak kitlelerin bu uğraşta başarılı olduğunu, mutlu sona ulaştığını söylemek yaşanan günlerde söylemek çok güçtür. Tüm başarısızlıklarına karşın yine de umutlar yitirilmemektedir. İnsan için bir yandan yaşanan ağır koşullu yaşam ve bu yaşamın getirdiği sıkıntılar, güçsüzlükler; diğer yandan da tutkular ve gerçekleştirilmeyen özlemler bulunmaktadır.

Belirtilen bu durum ve psikoloji içinde bulunan insan, genelde sanat, özelde sinema ve televizyon yapıtları aracılığıyla öncelikle gündelik yaşamdan uzaklaşmak; gerçek olmasa da bir diğerinin yaşamını yaşamak, tutkularını gidermek, özlemlerini gerçekleştirmek istegindedir. İnsan özlediği yaşamı, sinema ya da televizyonda izlediği yapıtlardaki kahramanların kaderlerini paylaşarak, onlarla birlikte gülerek ya da ağlayarak, birlikte savaşım vererek ve başararak birlikte yaşamaya kalkmaktadır. Bir yerde

kendisini onların yerine koyup serüven aramaktadır. İşte sinema ve televizyon yapıtları, bu durumda insanı günlük yaşamdan uzaklaştıran bir dinlenme ve zaman geçirme aracı olmaktadır. Diğer bir söyleyişle, insan, yaşanmaz ve ezi- ci bulunduğu çevresinden de koparak bu yaşama sığınmaktadır.

İnsan, kendi üzerine eğilmek, kendisini izlemek, toplum ve kendisi hakkında karar/hüküm vermek gereksini- mi de duymaktadır. Dost bir aynada çilelerini, korku ve özlemlerini görmek istemektedir. Böylelikle, sanat, dola- yısıyla sinema ve televizyon rastgele bir zaman geçirme aracı değil; gerçeği, insanın yaşadığı ve yaşamakta oldu- ğu yaşamı gösteren birer araç olmaktadır. İnsan gerçekte sinema ve televizyonda hayallerini ve güzeli değil kendi- sini aramaktadır. İnsan bir yandan özlemlerini ve tutku- larını, diğer yandan da dost bir aynada kendisini ve ya- şadığı yaşamı aradığına göre, sinema ve televizyonda ger- çeği, hayal ve umutla varsıllaştırılan yapıtları araya - caktır. Böylece ruhsal boşalıma (katarsis) ya da bilinç- lenmeye doğru gidecek, bunlara ulaşacak ve rahatlayacak- tır (97).

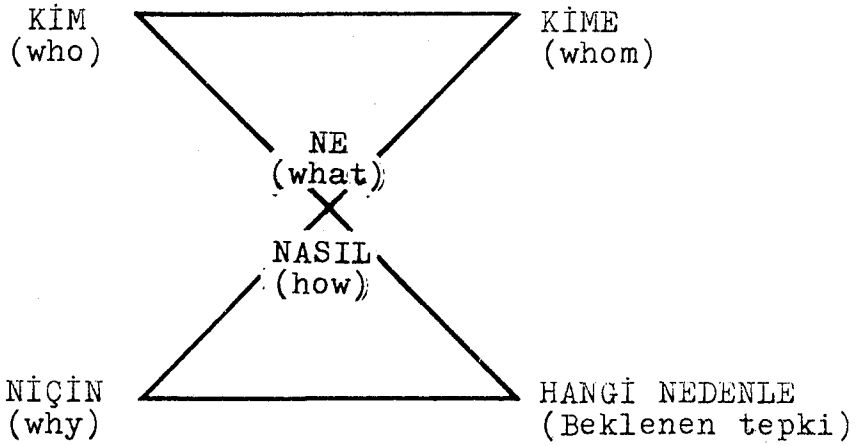
Gerek sinema ve gerek televizyon izlenceleri yapı- ları gereği çocuk, yetişkin, okur-yazar olmayan, temel eği- timden yoksun... kişilerce de alınmaktadır. Diğer kitle iletişim araçlarından -özellikle yazılı basından- yarar-

(97) Hitchcock'ın bu konudaki düşüncesi şöyle: "(...)in- sanlar öykünün bir adım ötesinde olmaktan hoşlanırlar. Yani daha sonra nasıl birşeyin geleceğini his- setmeyi severler. Bu nedenle, (onları) denetim altı- na almak için bu olgudan sonuna kadar yararlanarak onların düşüncelerini denetim altına alabilirsiniz" (FRANÇOISE TRUFFAUT, Hitchcock, Çev: İlyas Hızlı, Afa Yay., İst., Eylül 1987, s.18)

ilgili özel uyaranlar kullanarak yaparlar. Sinema ve televizyonda ileti aktarım yolu temel olarak görsel ve sözel bir dille verilir. Bu dil, diğer yazılı kitle iletişim araçlarının anlatım dilinden değişiktir. Oyuncuların devinim ve karşılıklı konuşmaları; bu devinimleri, konuşmaları saptayan kameranın çeşitli konumları, çeşitli çekim ölçekleri; ışıklama, renk kullanımı, özel etkiler (special effect) ve daha değişik öğeler bu anlatım diline ulaşmada kullanılır. Senaryo yazarı, kültür, eğitim, haber, eğlence dörtlü uyumunu sürekli usunda tutarak ve değişik izleyici kitlesinin gereksinimlerini gözönüne alarak iletisinde bir denge kurar. Ayrıca, sinema ve televizyon izleyicisi, tiyatro izleyicisi gibi gösterilen tüm içinde, belli öğeleri seçemez. Gösterileni tüm olarak görür ve bu çok az seçici olan izleyici, alışkanlıkları nedeniyle zorlamaya gerek kalmadan adı geçen iletişim araçlarının yapıtlarına yönelir. Sinema/televizyon yapıtları olabildiğince izleyicinin ilgi ve hayalgücüne ulaşmaya çalışır. Bu nedenle senaryodaki her sözcük, yapımdaki her görüntü ve devinim, dikkati dağıtmama ve ilgiyi kopartmama amacıyla olmalıdır (98). Buna dikkat edilmezse, uzun dönemde, aradığını bulamayan, unutulmuş, ilgi görmeyen izleyici sonunda kendine sunulmuş kabul etmeyebilir. Unutulmamalıdır ki, izleyicinin dehşetli silahları vardır: televizyonlarını kapatabilirler, sinemaya gitmeyebilirler. Bu eylemler, bu

(98) Anton Çehov'un ünlü sözünü anımsayalım: "Sahnede bir tabanca görünüyorsa, patlamalı..."

araçlarla iletişimi bitirmek için yeterlidir. Bu nedenle, yapının amacına varabilmesi için, araştırmacı/yaratıcı senaryo yazarının bilmesi gerekli bilgilerin başında hedef izleyici'sini kesinlikle öğrenmesi gerekmektedir. Buradan yola çıkarak, bir film ya da televizyon izlencesinin senaryosunun yazımında, üzerinde en çok durulması gereken konu, izleyicinin özelliklerine uygun nelerin verilip verilmeyeceğinin saptanmasıdır.



İzleyicinin tanımını yapmak oldukça zordur. Özellikle, kitlesel izleyiciyi tanımlamak daha da güçtür. Çünkü kitle izleyicisi dağınık, kolay değişen, bilinmeyen, görünmeyen ve aynı olmayan, değişik türden bir kitle olduğundan tutarlılığı hakkında bilgi edinmek zordur.

Kitlesel izleyici iki tür tanımlanabilir: 1) Kamu (Genel) İzleyici: Daha çok televizyon izlencelerinin toplumun tümüne seslenildiği durumlarda sözü edilebilir. Bu izleyici türünün en önemli özelliği, birbirleriyle ilgileri olmayışıdır. Kendisi ile ortak olanlardan habersiz değildir ve ortak noktaları yoktur. Gelen iletişime tepkileri bireyseldir, bağımsızdır. 2) Uzmanlaşmış (Özel)

İzleyici: Belirli iletilere gösterdikleri ilgi ve tepki yönünden belirli yönleri ile aynı türdenlik gösterirler. Gerçi bu izleyici kitlesi de dağınıktır ve birbirlerinden habersiz ve bağımsızdır. İzleyici kitle, bir olayda, bir kaç konuda ortak doyum sağlarlar (99).

Öte yandan yapılması düşünülen filmin ya da televizyon izlencesinin türü ve sunumu (görsellik, konuşma örgüsü, dramatik özellikler) izleyiciye uygun düşünülmelidir. Çünkü yapımlar, daha önce değinildiği gibi, hedef izleyici yanında hedef olmayanlar tarafından da izlenmektedir. Her yapının belirli bir izleyici kitlesi, iletilerinin ulaşması amaçlanan bir kitlesi vardır. Ancak televizyon izlencelerinin, bu belirlenen hedef kitlesi yanında düşünülmeyen, oldukça geniş bir izleyici kitlesi de bulunmaktadır. Çünkü televizyondan gelen iletiler herkese açıktır. Her türlü bilgi, herkes tarafından alınabilir. Ancak bu durumda, hedef olmayan izleyicilerin, iletileri alması durumunda, o kitle için iletinin yararı, genel bilgilendirme biçiminde olacaktır.

Bir sinema filminde ya da bir televizyon izlencesinde yalnızca saptanan izleyiciye seslenilmek isteniyorsa, burada bilinmesi gereken gerçek hedef izleyicinin kimliği'nin tam olarak bilinmesidir. Çünkü, belirli bir hedef izleyici için hazırlanan film/televizyon izlencesi kırsal kesimde, kentte aynı nitelikteki izleyiciler tarafından aynı biçimde algılanmayabilir. Çünkü bir grup yar-

dımcı kaynağa sahipken, diğer grup bunlardan yoksun olabilir (100).

Hedef izleyicinin kimliğinin tam olarak araştırılarak, aradaki bağları birleştiren noktaları saptamak, oluşturmak senaryo yazarının görevidir. Çünkü bu saptama senaryonun olumlu yönde gelişmesi için gereklidir. Senaryoda yer alacak bilgilerin ve bunların düzeyinin ne olacağı, izleyicinin yaşı, bilgi düzeyi, ilgi ve deneyim alanları senaryo yazımında önemli noktaları oluşturmaktadır. İzleyicinin tanınması sonucunda onların nelere gereksinim duyabilecekleri, nerelerde zorlanacakları ve bir kezde ne kadar iletiyi alabileceklerinin bilinmesiyle, senaryonun kapsayacağı içerik de belirlenir. Diğer bir noktada, izlenice için hedef izleyicinin ayıracağı zamandır. Varolan bu koşullar gözönüne alındığında -zaman doldurmak için- gereğinden fazla uzatılan ve fazla ileti aktarmak gibi zorlamalar önlenmiş olacaktır. Senaryo yazarının dinlemesi ve yazması temeldir. Yalnızca parolalar, düsturlar, buyruklar savurmaması gerekir. Senaryo yazarının işi, hem iletisini gönderdiği kitleye sanatını, estetiğini, teknolojik bilgisini kullanarak onların yaşamlarını renklendirici, onları düşünmeye, yaratmaya yönlendirici ileti göndermek; hem de gereğinde kendisi alıcı durumuna geçerek ileti göndereceği kitleden yeni iletiler (feed-back) almak olmalıdır.

(100) RICHARD SHERRINGTON, "Scriptwriting for Educational Broadcasting: A Training Problem", Educational Broadcasting International, Vol. 9, No. 4, December, s. 168.

Senaryo yazarı, izleyici kitlesi ile iletişimin karşılıklı alış-veriş olduğunu; şu ya da bu toplumun neyi kabul edip etmeyeceğini bilmiyor, duymuyorsa; eğer kendini bu yolda geliştirmek için hiçbir sıkıntıya girip çaba göstermiyorsa, toplumuna karşı kendisinde hiçbir güven duygusu ve sevgi yerleşmemişse ve izleyicisiyle karşılıklı olarak güven ve sevgi yoksa tüm çabaları boşa gidecek demektir (lol). Çünkü toplum ve toplumu oluşturan bireyleri ve bir ülkenin yaşayanlarını bilmenin ana koşulu, onları tanıma isteğinin varlığıdır. Bu istek izleyiciye duyulan saygıyı öngörür. Gerçekte, izleyici herşeyden daha üstün tutulmalıdır. İzleyici her kimse, başta senaryo yazarı olmak üzere, tüm yapım ekibi kendini ona borçlu hissetmelidir.

ad) Senaryo Yazarı İyi Bir Araştırmacı ve Gözlemci Olmalıdır.

Araştırmayı bilmeyen, çevreye gözlemci olarak bakmayan kişinin iyi bir senaryo yazarı olacağı söylenemez. Yazılacak senaryoda ilk iş araştırma ve gözlem yapmaktır. Araştırmanın nasıl yapılacağını bilmeyen, bu konuda bilgi sahibi olmayan bir senaryo yazarı, konuya nasıl yaklaşacağını, neresinden ele alacağından da doğal olarak bilgisi olmayacaktır. Bu nedenle, bir senaryo yazarı, kendisine görev verildiğinde, konu hakkında bilgisi olmasa bile, araştırmaya nasıl, hangi kaynaklardan başlayacağını bilmesi durumunda, her hangi bir zorlukla karşılaşmayacaktır.

-----  
(lol) Aynı durum başta yönetmen olmak üzere tüm çalışanlar, hatta tüm sanat dalları için de geçerlidir.

Sözelimi, herhangi bir yerin öykü içinde tanıtımı zorunluysa, o yöreye ilişkin bir araştırma yapmak, yerli sanatçılarla, çeşitli kesim insanlarla konuşmak, yöreye ilişkin ilginç anı ve öyküleri derlemek yazılacak senaryonun yararına olacaktır.

Senaryo yazarının iyi bir gözlemci olması da gerekir. Çevresin bakan gözlerle değil, gören gözlerle bakması; duymayan kulaklarla değil, duyan kulaklarla çevresini dinlemesi gerekir. Diğer bir söyleyişle, senaryo yazarı çevresinde olup bitenleri, ileride kullanacağı potansiyel bir konu dizisi olarak görmeli duymalıdır. Hiç beklenmedik bir olay, bir durum senaryo yazarı için ilginç bir konu oluşturabilir ya da kendisine her hangi bir tema verildiğinde yolgösterici olabilir.

ae) Senaryo Yazarı Takım Çalışması Yapabil-  
meli ve Çalışma Disiplinine Sahip Olma-  
lıdır

Sinema ve televizyon birer kollektif sanattır. Bir ressam, bir ozan, bir yazar, bir besteci yapıtlarını ortaya koyarken, sanatının gerektirdiği malzeme ile başbaşıdır. Anılan sanat dallarında tek kişinin başarısı, ortaya başarılı bir yapıtın çıkmasını sağlayabilir. Buna karşılık, senaryo yazarlığı ayrı bir durum ortaya koyar. Bir kişinin yeteneği, ortaya başarılı bir yapıtın çıkması için yeterli değildir. Başarılı bir düzey tutturma için çalışma, düşünce aşamasından başlayarak senaryo yazarı, yönetmen, görüntü yönetmeni, oyuncular, ışıkçılar, kurgucu, laboratuvar çalışanları gibi çok sayıda kişiye bağlıdır.

Yapıtın iyi, başarılı olabilmesi, bu kişilerin ortak bir çizgide birleşmelerini gerektirir. Buöğelerden birinin güçsüzlüğü, bir diğesindeki başarıyı gölgeleyebilir, gölgelemese bile güçsüzleştirir. Bir kişinin başarısızlığı, kollektif sanat ürünü veren sinema/televizyon yapıtının başarısızlığıdır.

Senaryolar genellikle bir kişi tarafından yazılır gibi görünürse de, yapım aşamalarında, senaryo yazarı tüm çalışmalarında yönetmene, oyunculara, teknik elemanlara, görüşme yaptığı kişilere ya da yapımcıya dek pek çok kişi ile ilişki içindedir, başarılı olmak için iletişim kurmak zorundadır. Bu nedenle, bir sinema ya da televizyon yapımında bir takım çalışması yapmak durumundadır. Senaryo yazarının anılan kişilerle ilişkilerini iyi ve uyumlu bir biçimde sürdürmesi, senaryonun en iyi bir biçimde gerçekleştirilmesi için zorunludur.

Takım çalışmasına yatkın olmayan, kendine yapılacak eleştiri ve önerileri kabul etmeyen; diğeri bir söyleyişle, yazdığını zorla kabul ettirmeye çalışan senaryo yazarının böyle kollektif bir sanat dalında başarılı olacağını söylemek çok güçtür.

Sinema filmi olsun, televizyon izlencesi olsun, her ikisinin yapımında da zaman çok önemlidir. Her iki çalışmada da, her şey belirlenmiş bir süre sınırlandırılması içinde gerçekleştirilir. Ayrılan süre içinde senaryo yazılmamışsa, aksaklıklar başlar. Bu nedenle, senaryo yazarı zamanını iyi ayarlaması ve işbirliği yaptığı kişilerle

yaptığı zamanlama ile ilgili planlamalara kesin olarak uyması gerekir. Çünkü zamanında belirli işlerin yapılması hem o yapımın hem de pek çok kişinin işlerinin aksamasına ve para yitimine neden olur.

Bu takım çalışmasında en önde gelen senaryo yazarı - yönetmen iletişimidir.

Bir film/televizyon yapımı iletişim açısından ele alındığında, senaryo yazarı / yönetmen, bir yapım sırasında gerekli düzenlemeleri yaparken, kimi kez kaynak olarak, çoğu zamanda çeşitli iletişim kaynaklarını bir yapımın gereklerine göre düzenleyici olarak görev yapmaktadır.

Senaryo yazarı, çeşitli kaynakların düzenleyicisi olarak görev yüklendiğinde, yönetmenin/izleyicilerin, konunun gelişimine göre, çeşitli kaynaklarla etkileşip iletişim kurarak, çeşitli etkinliklere girişme ve çeşitli uyarılarla karşılaşma yoluyla edinecekleri yaşantılarla yeni şeyler öğrenmelerini ve yeni kavramlar geliştirmelerini sağlamaya çalışmaktadır.

Senaryo yazarı, bir kaynak olarak görev yaptığında, ileteceği şeyleri türlü semboller kullanarak kodlar (kodlama) ve kağıt üzerinde çeşitli filmsel yöntemler aracılığıyla öncelikle yönetmene iletir. Senaryo yazarı, senaryo ile birlikte dramatik yapıyı kurmuş, kimi kişilerini bu yapı içinde belirli yerlere yerleştirmiş, senaryoyu yazarken kimi bölümlerde/ayrım-larda/sahnelerde

belirli şeyler düşünmüş ve senaryo denilen bütünü böylece oluşturmuştur. (Kodlama).

Kodlama bir bilginin, düşüncenin, duygunun ya da kanının iletme uygun hazır bir ileti (message) biçimine dönüştürülmesidir.

Senaryo yazarı tarafından tamamlanan senaryo şimdi bir başkasının, yönetmenin eline geçecektir (kodaçma-decoding). Çünkü iyi bir senaryonun sağlamlığı iyi bir yapım olarak ortaya çıkmasıyla anlam kazanmaktadır. Kodaçma, alıcıya (yönetmene) ulaşan ve alınan uyarının, diğer bir söyleyişle iletinin, yorumlanarak anlamlı bir biçime sokulmasıdır. İletişim süreci içinde iletiler ancak kodaçma yoluyla, kağıt üzerindeki anlamsız gibi gözükten işaretler ya da bir takım ses ve görüntü sinyalleri olmaksızın çıkıp, bir yapıma dönüştürüldüğünde anlam kazanır. Özcesi, iletişim sürecinde kodlama kaynak (senaryo yazarı), kodaçma ise alıcı (yönetmen) tarafından gerçekleştirilir. Yapım izleyiciye sunulduğunda ise, yönetmen ve yapıtın kaynak durumuna geçmektedir. Yapıtın kodaçılımı ise alıcı olan izleyici tarafından yapılmaktadır.

Bir senaryo yazarı ile bir yönetmenin ilişkileri, tüm çalışmalarını iletişim bağlamında yüzyüze ilişkileri gerektirmektedir. "Yapısal olarak iletinin kendisi karmaşık uyarılar toplamından başka bir şey değildir. Temelde kağıt üzerinde, kendi içinde bir anlam taşıyan bir takım görsel açıklamalar ve ses-konuşma örgüsü ya da diğer görsel-işitsel malzeme ile elde edilen iletiler

yalnız insanlar için bir alıcı/yönetmen tarafından kod-  
açma (decoding) işlemi sonunda anlam kazanmaktadır"(102)

Senaryo yazarı - yönetmen çalışmasındaki bu iletişim "çoğu kez sözcükler, harfler, iletilerle ilişki kurmak; düşünce ve kanıları toplantı ya da karşılıklı konuşma, yazışma yoluyla değiştirme olgusu" (103) biçiminde tanımlanmaktadır.

Senaryo yazarı ile yönetmen aynı kişi değilse; senaryo yazarı ile yönetmenin dünya görüşleri, estetik eğilimleri ayırım gösteriyorsa arada hiç bir zaman uzlaşma sağlanamayacak, iletişim süreci tamamlanamayacaktır. Bu durumda, bu yüzden sık sık, hiç bir şeyle önüne geçilemeyecek bir çelişkiye sürekli tanık olunabilir. Elbette ki, bu yalnızca ilkelerine sıkı sıkıya bağlı iki sanatçının karşı karşıya geldiği durumlar için söz konusudur. Senaryo üzerinde, senaryo yazarı ile oranlanmayacak ölçüde söz ve sorumluluk sahibi olan yönetmen acaba senaryo yazarının kodladığı dünyaya etki edebilecek mi?.. Belli kişilere göre kurulan dramatik yapı, yönetmenin o kişilerden bir bölümünü ayırtsal biçimde ele alması durumunda zedelemeyecek midir?.. Senaryodaki kişileri, senaryo yazarının düşündüğü gibi mi algılayacak, yoksa onları ayırtsal biçimde yorumlayıp öyle mi ele alacaktır?..

(102 ) AHMET HALÜK YÜKSEL, Atatürkçü Düşünce Sisteminde Kültürel İletişimin Modele Dayalı Boyutları, A. Ü., A.Ö.F. Yay., Eskişehir 1987, s.78

(103 ) İNAL CEM AŞKUN, "İletişimin Kavramsal Anlamı Üzerine Düşünceler", Kurgu A. Ü. A. Ö. F. İletişim Bilimleri Dergisi, Sayı:6, Eski., 1989, s.3

Bu sorular daha da çoğaltılabilir. Ortada bu durumda çözülmesi gereken bir sorun vardır: Bir senaryo, bitmiş durumuyla bir tündür ama onu bir yönetmen ele alıp, uygulama durumundadır. Bu yorum ayrımı, senaryo kişilerindeki kimi farklı algılamalar bu tümü zedeleyebilir. Uzlaşama durumunda kaçınılmaz olarak film/televizyon izlencesi yapma düşüncesi ilk adımda zedelenecek ve sonunda senaryo yalnızca kağıt üzerinde bir hiç olarak kalacaktır.

Senaryo yazarıyla yönetmen arasında ortaya çıkacak böyle bir sorunun çözümü için yalnızca üç yol vardır:

Birincisi en kestirme çözümdür. Bu çözüm senaryo yazarı ile yönetmenin aynı kişi olmasıdır. Böylece sözü edilen sorunların hiç biri ortaya çıkmayacağı gerçeğinde birleşilir. Çünkü iletişim sürecindeki kaynak ve alıcı aynı kişi olmaktadır. Ama bu uygulamalısal ve kesin çözüm yolu her zaman gerçekleşmez. Bir çok yönetmen, kendi yazdıkları senaryolarla olduğu denli, başkalarının yazdığı senaryolarla da çalışmak durumundadırlar. Diğer bir söyleyişle, sözü edilen sorunlar, bu durumda kaçınılmaz olarak sürekli ortaya çıkar.

İkincisi, senaryo üzerinde senaryo yazarıyla yönetmenin birlikte çalışmasıdır. Senaryonun başlaması ile bitmesi arasında hemen her sahne, her konu, her kişi, her konuşma örgüsü tartışılmakta ve senaryo birlikte oluşturulmaktadır. Bu çalışma sırasında yönetmen, senaryo yazarından kimi bölümlerin/sahnelerin çıkarılmasını, genişletilmesini, dramatik anın iyice belirtilmesi için eklemeler yapmasını isteyebilir. Bu durumda karşılıklı yüzyüze bir

iletişim sözkonusudur. Senaryo yazarı kaynak ve kodlayan, yönetmen ise alıcı ve kodaçıcıdır, geri beslemeyi (feed back) yapar. Senaryo üzerinde çalışma ilerledikçe senaryo yazarı ile birlikte yönetmen de kaynak durumuna gelir. Senaryonun çekime hazır duruma getirilmesinden sonra artık görünürdeki kaynak yönetmendir. Bu yüzyüze iletişimde, senaryo yazarınının kağıt üzerindeki yazınsal senaryosu çekim senaryosu olarak adlandırılan yeni bir biçime sokulmaktadır. Ve gelecek filmin yaratıcısı, yalnızca senaryonun değil, filmin de yazarı olan yönetmen senaryo yazarı ile çekim senaryosu üzerinde çalışırken yazınsal senaryoyu kendi görüşleri doğrultusunda yeniden biçimlendirme hakkına sahip olmaya başlar. "Yeter ki bütünü gözönünde bulundurulsun ve senaryoda yer alan her sözcük kendi yaratıcı deneyimleriyle belirlensin !.." (104)

Çünkü bu evrede yazılan her senaryo sayfasından, oyuncularından, seçilen çekim yerlerinden, sanat yönetmeninin tasarımlarından ve hatta gösterişli konuşma örgüsünden yalnızca ve yalnızca senaryo yazarından daha çok yönetmen sorumludur. Yönetmen, tüm bu yaratıcı süreç içinde son söz hakkına sahip tek kişidir.

Senaryo yazarı ve yönetmen arasında doğabilecek sorunun daha köklü çözümü için aynı senaryo yazarınının, aynı yönetmenle sürekli bir işbirliği kurmasıdır. Bu tür bir işbirliğinde senaryo yazarı ile yönetmenin birlikte çalıştıkları süreçten daha fazla yarar sağlanabilir. Çünkü senaryo yazarı aynı yönetmenle uzun süre birlikte çalıştığından, yazdığı bir sahneyi, yönetmenin nasıl gerçekle-

tirebileceğini kestirebilmektedir. Yönetmen de her hangi bir sahnede, senaryo yazarının kişileri nasıl gördüğünü, neyi anlatmak istediğini kolaylıkla yorumlayabilir. Bu durumda uzun süreli işbirliği sonucu senaryo yazarı ile yönetmenin iki ayrı kişi oluşunun getirdiği kimi sorunlar ortadan kalkmış olur.

af) Senaryo Yazarı, Senaryo Yazacağı İletişim Aracının Teknolojisini Bilmek Zorundadır.

Sinema ya da televizyonun özelliklerinden biri de, bunların teknikle sürekli olarak içli-dışlı ilişkili olmalarıdır. Bu ilişki, senaryo yazarına bir yandan büyük olanaklar sağlarken, diğer yandan onu teknikle bağımlı kılar. Bu diğer sanat dalında olmayan bir özelliktir. Eğer senaryo yazarı ile yönetmen aynı kişi değilse, senaryo yazarı, sinema ya da televizyonun tüm özelliklerini, tekniğini iyice kavramış, gelişen teknolojiyi izler olmalıdır. Özcesi, yazar, herşeyden önce/iyi bir senaryo yazarı olmak zorundadır (105).

Bir roman yazarı, yaptığını ortaya koyarken, masasının başında, ele aldığı tema, bu temaya uygun konusu, esiniyle, yeteneğiyle bir başınadır. Dilediği gibi yazar, insanların iç dünyasına girer, kahramanlarını yönlendirir, olanaksız işleri onlara yaptırır, düşüncelerini sayfalar boyu yazabilir. Senaryo yazarı ise, anlatmak ya da duyurmak değil, öncelikle göstermek zorundadır. Bu zorunluluk da onu teknikle ve tekniğin o günkü koşullarıyla sıkı sıkıya bağlıdır.

Zor olan senaryo yazarının sinema ya da televizyonda bulunan aygıtlarla içiçe olmasının getirdiği yakınlıktır. Sinemada olsun, televizyonda olsun, o denli karmaşık ve ilginç görüntü veren aygıt var ki, senaryo yazarı kendini bir başka teknik ayrıma ayrılmış bulmaktadır. Senaryo yazarı burada, bir yedek, çarkların arasında bir diş, bir aktarıcı görevindedir. Eğer senaryo yazarına toplumun geniş açısıyla bakılırsa, o zaman toplumun ileti, bilgi dağıtan bir makineye değil, ufuklarını açıcı, yaratıcı bir insana gereksinim duyduğuna tanık olunabilir. Senaryo yazarının yarattığı kişi yalnızca bir ses yükseltici, yalnızca konuşan bir ağız, devinen bir beden olmamalıdır. Brecht'in dediği gibi, "Bir parça pislikten ağza lâayık bir tatlı yapmak sanat değil de bir sirk numarası olduğuna"<sup>(106)</sup> göre, tekniğin elinde tek başına bir şey yoktur.

a.g) Senaryo Yazarı, Yasaları, Yayın İlkelerini İyi Bilmelidir

Hiç bir devlet ya da kurum kendini kötüleyen ya da gerçekleri çarpıtan, yanlış yönlendiren iletilerin yayılmasını istemez. Ne gibi konuların, iletilerin istenmediği yasalarda ya da o kurumun çalışması ile ilgili yönetmeliklerde, ilkelerde saptanmıştır. Bu bakımdan, bir senaryo yazarının, öncelikle bunları bilmesi gerekir. Bunun tersi durumlarda ise, filmin ya da televizyon izlencesinin

-----

(106) BERTOLT BRECHT, Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum, Çev: A.Cemal, K.Güven, Altın Kit., Yay., İst., 1980, s.67

denetimlerden geçmiyeceği açıktır. Denetimden geçtiği durumlarda ise, eğer yasalara göre suç ögesi varsa, yargı yollarına başvurulacağı bilinmelidir.

Televizyon istasyonlarını kimler denetlerse denetlesin, kendi çıkar ve siyasalarını televizyonda da izlemek isterler. Bu siyasaı yürütmek için en iyi umarları da sürgit gündemde tutarlar. Televizyonu denetleyenler, genellikle toplumun ve kişilerin kendilerine ne söylenmesi ve ne gösterilmesini bildiklerini sanırlar. Fakat bildikleri bir şey varsa o da toplumun ve kişilerin neyi kabul edip etmeyeceğidir. İşte bunu saptamak araştırmacı/yaratıcı senaryo yazarının görevlerinden biridir. Senaryo yazarı bu nedenle bağı bulunduğu kuruluş ile izleyici arasında kalan kişidir.

b) Senaryo Yazarının Bireysel Yapısı

b a) Senaryo Yazarı Yaratıcı Hayalgücüne Sahip Olmalıdır

Sinema ya da televizyonla uğraşanlar, görüntülerle uğraşmak zorundadırlar. Yirminci yüzyıl bu nedenle - kimi zaman- görüntüler uygarlığı olarak da adlandırılır.

Sinemanın ilk yıllarında, Louis Lumiere, gözlem ve hayalgücünün yetisiyle yaptığı gösterici ile ilk filmini izleyici karşısına çıkardığı zaman, büyük bir başarı kazanmıştır. Film, yalnızca fabrikadan çıkan işçileri göstermektedir ama izleyici gerçek yaşamın benzerini karşısında gördüğü için etkilenmiştir. Yaşamın aynen filme geçirilmesi, izleyici de yaşamın kendisinden öte bir şeymiş

izlenimi uyandırmıştır. Bugün için, bu yalın sahne, o zaman bir merak konusu olmuştur. İzleyicinin hayalgücünün ortaya koyduğu bu merak, gerçek bir yaşam gibi, yaşamın tamamlayıcısı gibi görünmüştür. Bu yenilik hayalgücünün içindeki taze enerjiden kaynaklanmıştır.

Sinemanın ilk günlerindeki gizemi, insanın teknik bir yeniliğe karşı olan tepkisi olduğu ölçüde, şimdi hemen hemen yitmiştir. Sinemanın ilk yıllarındaki gibi ilgiyi çeken televizyonun da aynı ölçüde eskimekte olduğu söylenebilir. Çünkü yenilik tam anlamıyla dışsal bir öğedir. Nedenlerden biri bu ama, gerçekte perdedeki ya da ekrandaki görüntüler ile hayalgücü arasındaki ilişki, bir ölçüde tersine dönmüştür. İlk önceleri, izleyicinin hayalgücünü devnime getiren görüntüler, devinen resimler artık hayalgücünü devinime geçirememektedir, doyurmamaktadır (107). Bugün kimi yapıtlar bu işlevi yerine getirmektedir. Ancak devindikleri için değil, yaşama öykünmekten başka birşey yapabildikleri, doğanın/toplumun ikinci bir kopyası olmaktan biraz uzaklaşabildikleri için, izleyicinin yaratıcı hayalgücünü biraz devinime geçirebilmektedirler (108). Çünkü bellekte yeni, taze bir yaşam yaratmak, ona taze bir hız vermek, eski değerleri yenileştirmek, hayalgücünün doğası, görevi ve hatta kaderidir.

Buraya dek izleyici açısından ele alınan hayalgücü sorunu bir çatışmayı ortaya koymaktadır: Yapıtı izle-

(107) İlkçağda insan çevresini saran doğanın çeşitli görüntülerinden başka bir şey görmüyor, bilmiyordu.

(108) Çağdaş ressamların özgün resimleri gibi. Yoğun teknoloji kullanarak filimler üretmek gibi.

leyen izleyici ile başta yazar olmak üzere yapıtı üretenlerin hayalgücünün çatışması.

Yapıt, izleyiciye kendi köyünün dağlarından ötele-ri, tüm dünyayı göstermektedir. İzleyici için önemli olan gördüğü dünya değil, gördüklerinden çıkaracağı anlam ve kendisinin yaratacağı dünyadır. Burada bir ikilem vardır: birincisi, gördüğünden ne anlam çıkaracağı; ikincisi kendisinin beyni ve elleri ile ne yaratacağı. Bu durum köylü, kentli için hep böyledir. Kişi izlerken kendisinin yaratmadığı dünyayı görür. Ama o yaratılan dünyada kendi yaratıcılığının değeri yoktur. Orada başta senaryo yazarının yaratıcı hayalgücü, gözlemleri, us'u, kullandığı teknoloji vardır. Bu bir kültür çatışmasıdır, izleyici üzerinde etkisi büyüktür. Bu etki sonucu izleyicinin soyu, tüm geçmişi, kültürel yetişmesi, kişisel değerleri hepsi gözden düşmüştür. Bu da bir karşı tepkiyi oluşturacaktır. Çünkü toplum yapısı gereği sürgit kendi gelenek ve göreneklerine yapılan doğrudan saldırılara karşı gelmiştir.

Hızla değişen dünyada, kişinin/toplumun dikkati hergün çeşitli iletişim araçlarıyla çekilmektedir. Kişi/toplum kendi geçmişinin değerlerini bilmektedir; kültürel, toplumsal değerler yüzyıllardır onun yaşamasına yardımcı olmuştur. Biyolojik ve tinsel olarak sahip olduğu kalıtlara dört elle sarılmıştır. Bu kişinin yalnız toplumla değil; tüm evren, yaşam ve ölüm arasındaki bağıdır (109).

-----  
(109) İnsanların kimliklerinin, geçmişlerinin elinden alınması, dünyada o insana yer olmadığı anlamına gelir. Orwell'in 1984 adlı romanında anlatılanları anımsayalım. Hayalgücünün bir ürünü ve gerçek...

İşte yaratıcılığını, hayalgücünü kullanarak bir yapıt yaratacak olan senaryo yazarının güç görevi burada başlamaktadır. Kendi yaşamı ile başkalarının yaşamlarını kavrama. Bu bir görüş konusudur ve senaryo yazarının bu görüşe sahip olması gerekmektedir.

Senaryo yazarı, kendi sonsuzluğunu, dünyasını kurma özlemiyle, yaratıcı itmeye bir araç ve yanıt aramaya çalışmaktadır. Yaşamında nesnel olarak hiç bir şey görmeden, yalnızca kendileri için yaşayanların tersine, senaryo yazarı, görevini yerine getirdiğinden kendisinde ne çirkinlik ne de suç görecektir. Tüm bunlardan sonra, bir sanatçı olmadığından, olamıyacağından yine de yaşamasının nedeni olan amacını yerine getirdiği halde, kuşkularından, ağrılarından, zaman zaman çektiği acılardan, yetenek, gerçek, sessiz derin sanattan sonra korkmaktadır. Düşünen kişi, yaratıcı kişi için, örnek bir yazar için bu korku gerekli olmaktadır (110).

Doğa ve insanlar, yaratıcı yazara, birlikte esin kaynağı olabileceğini de belirtir. İçinde insan düşüncesi olmadan da doğayı/insanları düşünmenin yaratıcılığa yararmıyacağı; doğanın ancak toplum içinde yaşandığı sürece iyi ve esin verici olduğu, dünyada insanların varolduğunu bir kıyıya bırakarak, yalnızca doğayı sevmeye kalkmanın ölü bir yöntem olduğu; insanlar ve insanların varoluş düşüncesinin doğa düşüncesine yaratıcı bir güç kazandırdığı; ancak insanoğlu düşüncesiyle birlikte, doğal güzellikler düşüncesinin sanat yapıtını simgelediği yorumlarına varır.

-----  
 (110) GÜNER ÖZTUNA, Çağdas Karşılaştırmalı Kültür, Toplum, Yazınbilim Araştırmaları, A.Ü., S.B.F.Yay. Ank.1982, s.28.

Yaratıcı yazar, kafasında insanoğlunun varoluşu düşünce-  
siyle doğayı/toplumu yorumlayarak yeniden yaratmaktadır.  
Kişi yaratıcıdır, böyle olunca doğayı/toplumu yalnız var-  
oluşta gördüklerinin tıpkısını bir yansımadan daha öteye  
varan bir biçimde yorumlamalıdır. Yaratıcı yazarın top-  
lumla ilişkileri gözönüne alınacak olunursa, yaratıcılık,  
kişiler ve toplumun varoluşundaki hemen hemen herşeyin  
tümünün yansıtılışıdır.

Günlük yaşamdaki yalın ve sıradan izlenimler sa-  
natta son derece tutucu, yapay izlenimlere dönüşmektedir.  
Bunun nedeni, yaşanan mutlak doğalcılık taraftarlarının  
hayallerini aşan bir şiirsellik içinde örgütlenmesidir.  
Bu nedenle, örneğin yüreğe ve beyne bir sürü şey yalnız-  
ca içtepi olarak yerleşmekte ve sözü edilen, iyi niyetle  
yaşama yaklaşmaya çalışan filmlerin buralara ulaşması bir  
yana, bunların açıkça gözboyamaya yönelik canlandırılma-  
la iyiden iyiye tanınmaz duruma getirilmesi sonucunda da  
ortaya otantik bir durum değil, yapaylık çıkmaktadır. Ya-  
şamın temel güzelliklerinin başka türlü hiç bir biçimde  
algılanmayacağı gerçeği ortadayken, yine de sinemanın  
yaşama olabildiğince yakın olmasını istemekten vazgeçme-  
mek gerekmektedir ( 111).

Sinema, televizyon, tiyatro, yazın... genel olarak  
kişilerin, toplumun, varoluşunun anlamını araştıran bir  
sanatlar kümeledir. Sanat ve sanatın, kişi ve çevresin-  
deki, dünya arasındaki engelleri kırmasıyla, iletilerini

diğerlerine ileten sınırsız zaman içinde yurumlarını kaydeden sanatçılar yoluyla, insanoğlu -rahatsız edecek denli varsıl ve canlı bir varoluş ve sonsuzluğa uzanma mutluluğuna kıvanca varır (112).

Dünyayı kopye etmek olanaksızdır. Hiç kimse gerçeğine uygun bir kopye yapmaya cesaret edemez, yaptığı kopye yalnızca görünüşün yoksulluğunu ortaya koyar. Her hangi bir şeyi kopye etmek, onu filme ya da banta kaydetmek, ona bakmak kişinin, yazarın, yönetmenin bir izleyici olduğunu gösterir. Yeryüzü üzerinde, boşlukta uçan görüntülerin o görkemli duygusal gücü elbette ki kavranabilir. Bu görüntülerle sanatçı yalnızca yaşamın araştırmacısı olarak değil, aynı zamanda da yüksek tinsel değerlerin ve yalnızca şiire özgü o güzelliğin yaratıcısı olarak da kendini kanıtlayabilir. Böyle bir sanatçı, varoluşunun şiirsel yapısının özelliklerini seçerek, mantığın sınırlarını aşarak yaşamın duyumsal ilişkilerinin ve en gizemli görümlerinin karmaşıklılığının ve gerçekliğinin ayrımsal özünü yansıtabilir. Bu yapılamıyorsa, o zaman senaryo yazarının yaşama yatkınlık savlarına karşın, yaşam sıradan ve tekdüze kalmaktadır. Çünkü dışa vuran bir canlılık yanılsaması senaryo yazarının, yaşamı keskin gözlerle inceleyip algıladığını kanıtlamaktan çok uzaktır. Senaryo yazarının öznel izlenimleri ile gerçeğin nesnel canlandırılışı arasındaki organik bağın ötesinde başka hiç bir inandırıcılığı

(112) MARGARET MEIN, Proust's Chalenger To Time, Manchester University Press, s.115 (Akt. OZTUNA, A.g.k., s.28)

ve içsel doğruluğa, hatta dışsal bir benzerliğe ulaşılamamaktadır.

Yaşanan günlerde, sinema ve televizyon yapıtlarının biçimsel hayalgücünün düzeyinde kaldığı ileri sürülmektedir. Görüntüler perdede/ekranda devinmektedirler ama izleyiciye hiç bir şey anlatmamaktadır. Cansız, hiçbir şey anlatmayan şeyler ise , izleyicinin hayalgücü için varolmamaktadır.

Yaratıcı hayalgücü, hayal kurmanın mutlak olarak bir senaryo yazarı olduğunu, mutlak olarak katıldığı anlaksal davranışları istemektedir.

Bir sahne belgesel olarak oluşturulabilir, kişiler son derece doğal bir titizlikle giydirilebilir ve böylece yaşamla bir benzerlik sağlanabilir. Fakat yine de ortaya gerçeklikten çok uzak, son derece sıradan görünümü, diğer bir söyleyişle, yaşamla, tüm iyi niyete karşın gerçekle hiç bir ilişkisi olmayan bir yapıtın ortaya çıkma olasılığı büyüktür.

Sanat ve bilimsellikte araştırıp, gözlem yapıp, düşünüp, okuyup, tartışıp yazarken yaratıcılık önemlidir. Yoksa gördüklerini kağıda geçirip, kimi düzgün ya da şatafatlı tunceler kurup, olaganüstü görüntüler sıralamak yaratıcılık değildir. (113).

Belki bilinmesi gereken ilk şey, yukarıda da değinildiği gibi, doğayı kopye etmenin, doğayı, dünyayı aynen almanın işe yaramıyacağıdır. Bu nedenle de, sinema ve televizyon görüntüleri, içerikleri izleyenleri doyurulmamış bir durumda bırakmaktadır. İzleyici bu durumda kendini aldatılmış ve rahatsız duyumsamaktadır. Çünkü bir yağın görüntüyle biçimsel bir düzeyde oynamak, gerçekte yeniliklere öykünmek gibi bir şeydir. Görüntü bolluğuna karşın, izleyicinin hayalgücüne ulaşılammıştır. Bu yeni bir yaşam istediğini söyleyen ve bunun içinde hergün giysi değiştiren bir adam örneğine benzetilebilir ( 114).

Diğer sanatçılar gibi, senaryo yazarının ödevi, sunumda yenilik ve değişiklik yaratmaktır. Ama bir nedene bağlı olarak. Bu kesinlikle zorlanmamalıdır. Sinema ve televizyon gibi iletişim araçlarıyla, tekniği kullanılarak, hayalgücünü çalıştırarak yaratıcılık eyleminde bulunma da böyle değil midir?.. Teknik araçların sayısı, gelişimi ne olursa olsun, senaryo yazarını yaratıcı bir hayalgücüne sahip olmaktan alıkoyamaz. Ne denli aygıt varsa, yaratma gücü de o denli artmaktadır. Kişi gerçek amacının yazmak olduğunu bilmelidir. Bu amaca yönelik olmayan her şey yazarın yaşam amacında bir önem taşımaz. Bu amacını sürdürmede senaryo yazarı, yanlış

anlaşılmak, kaba ve hatta acımasız sayılmaya aldırmama yürekliliğine sahip olmalıdır. (115)

Sinema ve televizyonda amaçsız görüntülerin çoğalmasa yaratıcı hayalgücünü tehdit etmektedir. Hatta kimi zaman, görüntülerin, kimi zaman görüntünün hayalgücünü öldürdüğü gibi paradoksal bir durum ortaya çıkmaktadır. Yazılan her hangi görüntüye, sözcüğe yaratıcı katkıda bulunulmazsa bu bir yaşantı olmayacaktır. Görüntü ya da sözcük izleyicinin yalnızca yüzeysel tabanlarına erişecektir. Uсталık ve yeteneklerin öngördüğü şeyler, senaryo yazarını daha derin tabakalara eriştirecektir. Perdedeki ya da ekrandaki görüntüler bir hayalgücünün ürünleridir. Başta yazar ve sonra onu görselleştiren yönetmen, oyuncu ve teknik ekibin hayalgücünün ürünleri. Burada ortaya konabilecek yenilikler ölçüsünde izleyicinin yaratıcı gücüne değinmek gerekmektedir. Örneğin, bir görsel yapıtta bir anlık/rastlantısal bir görüntü izleyiciyi hayal kurmaya zorlayabilir. Ya da hayale dalmış bir çocuğu, su birikintisinde kağıttan bir kayık ile oynadığını görmek izleyicinin de hayale dalmasına, depolanmış hayal enerjisinin ayırdına varmasına yol açar. Duran bir görüntüde büyük bir yaratıcı güç bulunabilir. Örneğin, yarış için kulvarda duruşunu almış bir koşucunun görüntüsünde, tüm yarışın

---

(115) MARCEL PROUST, On Art and Literature, Trans: Sylvia Townsend Warner, New York: Meridian Books, Inc., 1958, s. 330

gizilgücü gösterilebilir. Tersî durumda devinimli bir görüntüde, devinimin mekanik olarak görüntülenmesi, hayalgücünün güç aldığı kaynakları yok edebilir.

Eğer bir nesne hakkında herşey hemen bir çırpıda söylenmezse, insan bir düşünüy üzerinde kafa yormak ve bunu geliştirmek olanağına kavuşmuş olur. Tersî durumda sonuç hemen sunulmuş olur, hem de izleyiciye hiç us yürütme, hayal kurma fırsatı tanımadan. İzleyici ise zahmetsiz olarak elde ettiği bu sonuçla ne yapacağını bilemez. Yaratıcı, bir görüntünün yaratılmasındaki zahmeti ve mutluluğu izleyici ile paylaşmadan ona bir şey anlatabilir mi? Yaratma sürecini bu biçimde ele almanın diğer bir yararı, sanatçının izleyiciyi algılama sürecinde kendisiyle eşit bir düzeye çekebilmesidir. Bunun da tek yolu, izleyicinin tek başına, kendi düşüncelerini de katarak, filmin parçalarından yeniden bir tüm oluşturmasını sağlamaktır. Sanatçının ve izleyicinin karşılıklı birbirini saymasını sağlamak için de bu tür ilişki, en uygun sanatsal iletişim biçimidir (116).

Hayalgücü yaşamı olduğu gibi kabul etmez. Klasik psikoloji bunu yaşamın gereklerinden ve yüklerinden kaçmak için anlağın olabilir etkinlik ve eğlencelerle oyalama (ecapism) olarak tanımlar.

-----  
(116) TARKOVSKİ, A.g.k., s.23

Hayalgücünün, hayali olarak adlandırılabilen, fakat herşeye karşın insanoğlunun geleceği üzerine damgasını vuran bir işlev yerine getirdiği varsayılırsa, yapılabilecek ilk şey, görüntülerin hayalgücüne, yaratıcı hayalgücüne hizmet edip etmeyeceğini ve nasıl hizmet edebileceğinin ortaya konulmasıdır. Fransız düşünürü Gaston Bachelard'a göre, "eğer savaş ilan edersem, yalnızca askerleri değil, dikkati de eyleme geçiririm. Çünkü savaş sözcüğünün kendisi eyleme geçiricidir. Eğer barıştan söz edersem, dikkat durgunlaşacaktır" demiştir. Bu görüşün temel nedenlerinden biri hayalgücü'nün doğasından kaynaklanmaktadır. Hayalgücü dinamiktir, anlaksal enerjiyle aynı öze sahiptir, bir davranıştır, görüntüler yaratma özelliğinden daha üstün bir eğilim gücüdür.

Hayalgücü konusunda söylenmiş bir kaç özlü söz, hayalgücünü daha belirgin olarak ortaya koyacaktır. Freud: "Sanat...hayalgücünden gerçeğe gider. Oradan da yaratıcı kişi, onur, güç ve sevil'e varır..."; Jung: "...tüm yapıtların...kaynağı hayalgücünde yatar..."; Shiller: "...kişi ancak kendini hayalgücünde bulduğu zaman gerçektir" Yaratıcı sanatlar coşku verici kutlanacak bir şeydir, ikinci coşkuyla kutlanacak şey insan olmaktır (117). Geçmişe bakıldığında, insan doğay, toplum ve yaratıcı hayalgücüyle başta ilk sahne oyununun ve diğer sanatları yaratıp insan olmuştur. Böylelikle hayalgücü, gerçeği ve insanın kendisini yücelten bir güç olmuştur. Bu yüceltme tam anlamıyla insansal bir yücelmedir.

Hayalgücü, bir davranış olmadığından, devinime geçemez. Bir davranışın olması gerekmektedir. Örneğin bir sessizlik davranışı. Hayalgücü yeniden us öğretmeni olmak durumundadır: Sessizliğin, anlaksal enerjinin doğurduğu bir öge olduğunu öğretecektir. Yaratıcı hayalgücü dünyanın en gerçek şeyidir. Kimse ölümünü hayal edemez, bunu kavramlaştırılmaz. Ölümü yalnızca yaşamın yokluğu olarak görür ve kabul eder. Yaratıcı hayalgücü ölümsüzlük noktasına işaret etmekten başka umarı yoktur. Yaratıcı için geçerli olan, izleyen için de geçersiz olmakta, izleyenin yaratıcılığı kısırlaştırılmaktadır. Yaratıcı hayalgücü bir insanın en büyük taze hava ve enerji kaynağıdır; yaratıcı hayalgücünün ülkesinde insan, yalnızca etkin değil, aynı zamanda fethedicidir.

Dünyadaki insanlar "neden güneşin altında yeni bir şey yok" diye yakınmaktadır. Çünkü anlaksal enerji, hayalgücü zarar görmektedir. Herşey izleyiciye hazırlop sunulmakta, izleyicinin yaratıcılığı öldürülmektedir. Doğal olarak kültürel, ekonomik ve toplumsal değişiklikler hep elele gider, bunları ayırmak olası değildir. Diğer sanatlarla birlikte sinema ve televizyon da bir insanın ufuklarını genişletmesi gerekir. Sinema ve televizyonun görevini bir kültür ambarı gibi düşünülmemelidir. Bu ambarda bulunan bilgi ürünleri yaratıcı hayalgücüyle yeniden gündeme getirilmelidir. Kültür dinamiktir ve herhangi bir insanın tin ve yaratıcılık noktasındaki zekayı anlamak ve geliştirmek becerisidir.

Sınırlı bir bilgi ile bir senaryo yazmak, sağduyu ve hayalgücü sorunu olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun için yapılan izlenceler ne denli güzel olursa olsun, görüntüler ve hayalgücü arasındaki işbirliği yeterli düzeyde olmalıdır. Görüntüler yalnızca görüntü değildir. Her görüntü de gösterilenden daha fazla birşeyler bulunmalıdır. Her görüntü için bir biçim, her görüntü için bir gelecek bulunmalıdır. Biçim hiç bir zaman öykünün anlatıldığı biçim; sözcükler yada görüntülerin birleştirilmesi demek anlamına gelmemelidir. Biçim tinin doğasını, duygululuğunu açıklamaktadır, yaşama bakış biçimini ortaya koymaktadır. İnsana özgü olan psikolojik değerleri -çekingenlik, saldırganlık gibi- verir, belirtir (118).

Başarılı bir yapıtın ortaya çıkışında yaratıcı yetenek birinci derecede rol oynar. Burada söz konusu yaratıcı yetenek, senaryo yazarı ile yönetmenin uyumu sonucu doğar. İkinci derecede sevgi bu başarıyı pekiştirecektir. Sevgi ile izleyicilerin yapıma katılmaları sağlan-

(118) -----  
 Aynzeştayn'ın Potemkin Zırhlısı filmini anımsayalım. Bu filmde Aynzeştayn kendi dünyasını yaratmıştır. Hermann Melville'in Moby Dick'i gibi, dünyanın yüceltilmiş bir görünüşünü ortaya koymuştur. Potemkin Zırhlısı bir ezgidir. Tıpkı antik dünyada da askerlerin ölümle karşılaşmadan söyledikleri bir şarkıdır. Potemkin Zırhlısı bir düştür, bir karabasandan elde edilmiş, sembolik yaşayan görüntülerin bir destanıdır. Onda delilik, heyecan bulunmaktadır ve filmi yaratan ve yöneten birlik insanların ayaklanmasıdır. Bu film bir enerji kaynağıdır. Tüm büyük yapıtların, yenileşen yaşama karşın taze kalmaları gibi o da her zaman taze kalacaktır. Filmin hep etkileyici kalmasının nedenlerinden biri, insan psikolojisinin özelliklerinden birine baskı yapmasıdır. Dinamik hayalgücü ülkesinde, insan, yalnızca etkin değil, aynı zamanda fethedicidir.

caktır. Sevginin nedeni gerçekte, bir görüntünün bir sanat yapıtında ya da bir insanın görünüşteki güzelliği değildir. Sevgi önceden vardır, bu biçimde güzel görüntü onu ayırmsamaya, ortaya çıkmasına yardım eder. Böylelikle senaryo yazarı, izleyici durumundan çıkarak gerçek yaratıcı durumuna getirilir.

Arthur Koestler, "bilim ve sanat da yaratıcılığın aynı anlaksal işleme dayandığını" söyleyerek "her ikisinde de bir arayış sözkonusudur. Bu arayışın bir aşamasında, o ana dek birbirleriyle ilgisizmiş gibi görünen iki düzlem, aynı çerçeve içinde çakışınca yaratıcılık kıvılcımı çıkar ve karanlıkta bulunan bir yer aydınlanır. Yeni bir ilinti kurulmuş, özgün bir bileşim çıkmıştır ortaya" (119) demektedir.

Yaratıcı çalışmaların vazgeçilmez ögesi özgürlük ve bağımsızlıktır. Yaratıcı kişiler öncelikle ekonomik endişelerinden, yaşamını nasıl destekleyeceği endişe ve sorunundan uzak olmak istemektedirler. Geçmişe bakıldığında ve şimdi bile gerçekten ünlü (!) oluncaya dek, nice sanatçı günlük yaşamını destekleyecek parayı kazanmak için bir işe girip, bir yandan da yaratıcı sanatını sürdürmeye çalışmış/çalışmaktadır. İdeal olan uygun bir işte çalışabilenler yaratıcı sanat çalışmalarını da sürdürürler: akademik çalışmalar ve yazarlık gibi. Ama ne olursa olsun, hangi yollardan ulaşırsa ulaşınsın, önemli olan yaratıcının başarısıdır.

(119) ARTHUR KOESTLER, The Act of Creation,

İdeal olarak, yaratıcı kişi, yaratmak için parasal düşüncelerden ya da başka ayrıntılardan sıyrılarak özgür olmak ister. Özgürlük evrensel ve özerk olan her şeyin alanıdır. Bir yandan evren yasaları, hukuk, iyi ve gerçek diğer yandan kişinin eğilimleri, duyguları, tutkuları, somut insan yüreği içindeki herşeye yer vermek gerekmektedir. Özgürlük tin'in en üst varoluş biçimidir. Öznel olanın en üst düzeyde kendi içinde kavrayıp ele geçirdiği ve kendi içinde sakladığı şeydir. Öznel olan kendisini dışlaştırmadıkça, katışıksız nesnel olan ile karşı karşıya bulunmaktadır. İnsanın öznel yapısı ile nesnel olan arasında karşıtlık bulunmaktadır. Diğer bir söyleyişle, özgürlük us verileri için özdek verilerden daha önem taşımaktadır. Çünkü us verileri başka kimseden sağlanamadığı halde özdeksel veriler için durum tam tersinedir.

İnsanın özünü bilinç ve özgürlük oluşturduğuna göre, bunların gelişmesi de tarihsel süreç içindedir. Tarihe bakıldığında, özgürlüğün en ileri, en gelişmiş zorunluk olduğu kavranabilir. Tarihsel süreç içinde insanlar ve toplumlar hep özgürlükleri için savaşım vermişlerdir. Bu savaşımalarının sonunda insanlar kendi özgürlüklerinin dokunulmazlığını, başkalarının özgürlüğüne gösterilen saygıda bulmuşlardır. Bu gelişim insanların olgunlaşmaya başladığını göstermektedir.

Özgürlük bilinçlilik olduğuna göre, bilincin kendi özü neyse salt onu istemesidir. Bilgi edinme sürecine

bağlıdır (120). Bilgisiz kimse özgür değildir. Bilgilene-  
me süreci ile özgürlük doğru orantılıdır. Çünkü kişi ken-  
dinden üstün gördüğü yabancı dünyaya bağlanır, ona bağımlı  
olur, bu dünyayı kendine uyduramaz giderek yabancıla-  
şır. Düşünce ve tasarımla dünyayı kendine mal etmek için  
özgürlüğe karşıt olan bu durum aşılmaya çalışılır.

Sanat insanın mutluluğunu özgürlükte aradığı için  
eğlendirip, oyaladığı gibi, gereksinimleri de giderip, a-  
cılarını yoketmektedir. Doğa ve toplum kuralları, din doğma-  
ları ve bilimsel gerçekler insanı ne denli çevrelerse çev-  
relesin, insan kendi inançlarına uygun bir özgürlük tut-  
kusundan hiç bir zaman vazgeçemez. Kimi dönemlerde sanat-  
çı yöneticilerin ideolojisini ve değerlerini, görünüşte de  
olsa sürdürmek zorundadır. Ancak sanatçı kişiliği ile on-  
ları her an aşmıştır. Çünkü tüm insanlardan daha önce sa-  
natçılar özgürlüklerini ararlar. Bu sanatçının yaratıtı da  
insan özgürlüğüne sürekli bir sesleniştir. Bilim adamları  
da özgürlüğü kuramlarıyla gerçekleştirip yaymaya çalış-  
mışlardır ama sanatçılar hayalgüçlerinin yardımıyla, bu  
konuda bilim adamlarını geride bırakmıştır.

Kimi düşünürler, sanatçıyı her türlü bağlardan kur-  
tulmuş olarak saymaktadırlar. Oysa sanatçı kendi güzel-  
lik anlayışına ve kimi toplumsal ideallere bağımlıdır. Bir  
takım kurallar ve yöntemlerle iç dünyasını sınırlamıştır.

-----  
(120) Doğanın en üstün yaratıtı olan insan, doğa yasala-  
rı hakkında bilgi edinmeye başladıktan sonra özgür-  
lük ve egemenlik bakımından kimi üstünlükler sağla-  
mıştır. Evren içinde çok küçük bir varlık olmasına  
karşın, kendini doğadan üstün görmüş, hayalgücünün  
yarattığı sonsuz güzelliklere sığınarak, sanatsal  
etkinliklerde bulunmuştur.

Geçmiş dönemlerin sanatçıları yapay kurallara bağlı oldukları için us, duygu ve hayalgüçleri sınırlandırılmıştır. Yaşanan günlerin sanatçıları ise özgür insanlar karşısında, özgürce yaşamadıkça hiç bir şey yaratılamıyacağı düşüncesinden devinerek, insanlık bilinçlerindeki özgürlüğü duyumsatmak için, hiç çekinmeden sanata konulan kuralları çiğnemekten çekinmemişlerdir. Kuralsız, ilkesiz, plansız bir sanat anlayışı tüm sanat türlerine yerleşmiştir. Bunda demokrasinin kişilere verdiği özgürlüklerin payı oldukça büyüktür. Eski dönemlerin dinin uşağı, yöneticilerin konusu, parababalarının kurbanı; yapay ve kurallara bağlı duyguların sanat anlayışı artık bütün önemini yitirmiş, geçmişte ayıp, günah, çirkin sayılan konular bu günün sanatçılarının dilediği biçimde, hiç çekinmeden işlenmeye başlamıştır. Sanat önceleri salt biçim açısından özgürlük ararken, bugünün çağdaş estetiğinde yalnızca biçim değil, anlam, konu, dil, tin bakımından da özgürlük aranmaktadır. Bu yeni tutkunun baskısı altında yeni yapıtlar ortaya konulmaktadır. Bu yaratıcı tutku, sanatçıdaki özgürlük bilincidir. Estetik yargı üç şeyi kabul etmekle olasıdır. Yaratıcının özgürlüğü, yaratıcı ile karşısındaki nesnenin ilişki kurduğu kendi özgürlüğü ve aynı koşullarda, başkalarının da aynı özgürlüğe sahip olması gerekliliği. Bu nedenle estetik ortamda oluşan yapıt, bir özgürlüğün, bir başka özgürlüğe seslenişi, estetik beğenide, nesne karşısında özgürlüğün uyanması, bilince varmasıdır. Bir sanat yapıtında öznel ve psikolojik durumlar sanatçıya, toplumsal durumlar dış dünyaya ilişkindir. Sanatçı da kendi özgürlüğünü tanıyarak bir başkasının özgürlüğüne başvurandır.

Toplumlar sürekli değişim içinde olduğuna göre, özgürlük anlayışı da değişkenlik göstererek yeni değerlere göre belirlenmektedir. Romantik dönemin ünlü bestecisi Richard Wagner'in "Eski çağlardan bu yana sanat hiçbir zaman özgür bir toplumun; kendi özgürce anlatımı olmamıştır" sözleri bellekten çıkarılmayarak sanatçılar özgürlük savaşımalarını sürdürmek zorundadırlar.

bb) Senaryo Yazarı Nesnel ve Yansız Olmalıdır

Senaryo yazarının bir dünya görüşü ve buna bağlı olarak bir siyasal görüşü ve inançları olabilir. Ancak, senaryosunda kendi görüşlerini tekyanlı olarak sergilememelidir. Ele aldığı konuları, olayları nesnel ölçüler içinde, ne kara ne de beyaz gözlüklerle görme alışkanlığını bırakarak, olayları tüm boyutlarıyla gerçekçi olarak yansıtmalıdır.

Senaryo yazarı yansız ve önyargısız olmalıdır. Yansızlık gerçeğin yanında olmak koşulu ile bozulabilir. Senaryo yazarı öznel ölçütlerle konulara bakmamalı, nesnel ölçütlere göre davranmalıdır.

bc) Senaryo Yazarı İletişimin Sağlıklı Olabilmesi İçin Kullanacağı İletişim Aracının Dilini İyi Kullanabilmelidir

Çağdaş düşünde ve estetikte anlatım kavramını en iyi açıklayan düşünür B. Croce'dir. Onun estetik dayanak noktası sezgi kavramıdır. Sezgi tinsel etkinliğin ilk aşaması olup, diğer tinsel etkinlikler ondan sonra gelir. Sezgi doğadaki/toplumdaki nesnelere edilgen olarak algılanmasıdır. Bu edilgen algı senaryo yazarı/sanatçı tarafından işlenerek anlatım olarak nesnelleşir. Tüm sanat ve estetik olgular temelde salt bir anlatımdır. Sezgi ile her

çeşit doğa izlenimleri dışlaştırılarak biçimlendirilirler. Diğer bir söyleyişle, anlatılırlar.

Bir sanat yapıtının yaratılmasında olduğu gibi, senaryo yazımında da üç aşama göze çarpar. Önce öykünülerek doğa, insan ve nesnelere öğrenilir. Sonra edinilen izlenimler, sezgileri somutlaştırarak anlatılır. Son aşamada da anlatım değerini artırmak için, gerekirse gerçek ve biçimler değiştirilir. Bu değişimde sanatçının kişiliğinin ve düşüncelerinin payı büyüktür. Çünkü bu yaratım onun biçimini ortaya koyar. Biçem belirli bir içeriğe uygun olmasına karşın, biçimin yapısını oluşturan nitelikleri gösterir. Diğer bir söyleyişle, biçem, içerikle belirlenmiş, ona yardımcı olmasına karşın, içerikten farklı bir şey olup, biçimin değişken bağımsızlığını gösterir.

Biçem terimi, çok anlamlı ve çok boyutlu bir terimdir. Bir sanatçının tek bir yapıtında olduğu gibi, tüm yapıtlarında da kendisini ortaya koyar, hatta bir grup sanatçının ya da bir dönemin tüm sanatçıları da kapsayabilir. Bireysel bir biçem olduğu gibi, bir grubun ve döneminde biçemi olabilir. Bu durum genel olan ile tek olan arasındaki eytişimin bir sonucudur. Bir sanat yapıtından, onu yaratan sanatçının biçimini anlamak olasıdır. Çünkü, biçem insan tininin derinliklerine yerleşmiş olan duyarlılığı saklar. Sanatçı yapıtında, kendine özgü olan duyguları, nesnelere edindiği izlenimlerle anlatmaya çalışır. Kendi dünya görüşüne göre nesnelere değerlendirerek fazla ve anlamsız gelen şeyleri atabilir.

Biçem sanatçının içinde bulunduğu toplumsal koşullarla ve çalıştığı malzemesinin gereçleriyle biçimlenir.

Toplumdaki teknik, kültürel ve siyasal gelişmelerle çeşitli özellikler kazanır. Bu nedenle, her dönemin kendine özgü bir biçimi vardır. Yaşam biçimleri ve dünya görüşlerine göre biçimler de değişim gösterir. Böylelikle o dönemin insanların ortak beğeni ve estetik anlayışları ile belirlenir.

Biçimleri oluşturan ustalar konu seçmekte, düşünce ve duyguları sergilemekte buluş üstünlüğüne sahiptirler.

Sinema ve televizyonun anlatım biçimi ve biçimleri diğer sanat ve anlatım dilinden oldukça farklılık gösterir. Bu farklılık hem yazınsal hem de teknolojik bir çalışma olduğu için, senaryo yazmak isteyen kişi için bir sorun oluşturur. Bir senaryo yazarının bu ayrımı bilmesi ve senaryosunu yazarken buna dikkat etmesi gerekir. Bu nedenle senaryo yazarı, senaryosunun gelişimini ve biçimini yapılandırırken, iletişim süreci gereği, öncelikle yönetmenin, sonraları izleyicisinin kafasını bulandırmamaya dikkat etmelidir.

Bir senaryo, varolan sinema/televizyon teknolojisi anlatımıyla görselleştirilmediği sürece işlevselliği yoktur. Görüntünün tamamlayıcısı ses de dramatik etkilerin sağlanmasında, anlatım dilinin oluşturulmasında büyük bir önem taşımaktadır. Bu anılanlar bir teknoloji ile bağlanarak yapıt ortaya konulur. Senaryo yazarı ilk adımda bu üç tamamlayıcıyı bilerek, anlam kargaşasına yol açmadan; görsellik açısından belli bir tartım sağlayarak, yalın bir dil kullanmalıdır. Kişilerin ve olayların konudan kopukluğu, ağır bir dil izleyici üzerinde ters bir tepki yapabil-

mektedir. Bu karmaşık biçim içinde, sayılanların birbirlerine bağlantıları birbirlerini tamamlar biçimde oldukları ölçüde anlam kazanırlar. Amaç, izleyenin ilgisini diri tutmak, verilmek istenen iletinin aktarılmasını ve onu istenen yöne yöneltmek, iletinin izleyici tarafından bulunup anlaşılmasını sağlamaktır. İlgi etmeni nedeniyle senaryo yazarının iletişim yöntemlerinden yararlanması gerekmektedir. Bunlardan birincisi, sesleneceği bireylerin yaşantı alanlarına girerek, izleyicinin film/televizyon izlencesi kişileriyle kendini ve çevresini özdeşleştirerek sunumu ve böylece iletiyi izleyiciye daha iyi anlatabilmek, ilgiyi yoğunlaştıracaktır. İkinci adım, kullandığı aracı ve dilini bilmektir. Bu dil kısaca, görüntüsel anlatım sinema ve televizyon dilinin temelidir tümcesiyle belirlenir.

Dramatik yapımlarda, içeriğin anlaşılması için bilinmesi gereken kimi öğeler kullanılır. Yapıtın temasını (iletisini) öykü akışı içinde hangi görüntüyle, nasıl vurgulamalı ki daha anlaşılır biçimde ortaya çıksın. Yapıtın düğüm noktaları, yalnızca özel bir dünyayı tanımakla anlaşılacak, evrensel bir değer olarak algılandığında temel şaşırtıcı olan tarihsel durumlara, bir psikolojiye bağlanabilir.

Burada yinelenmesi gereken durum, sinema ve televizyon yapıtlarının dilinin izleyici kitlesinin anlayacağı bir söz dizimi ile anlatılmasıdır. Sözcüklerin ve tümcelerinin kullanımında dikkat edilecek nokta, onların izleyicinin dikkatini çekecek, ilgilerini dağıtmayacak bir biçimde kurulması ve sunulmasıdır.

Bireyin algılamasında yalın ve somut şeyler daha etkin olduğu için, uyarıların kullanılmasında (görsel-ışitsel) bu nitelikleri içeren bir anlatım dili gerekir. Kulağa yapay gelecek, çok resmi, çok fazla sayısal ya da fazla teknik sözcükler, izleyicinin iletiyi anlamasına zarar verecek aşırı biçimsel dil anlamayı güçleştirir. Biçimsel olarak tümcelerin kısalığı, yalınlığı ama öz olma'ları senaryo yazımında temeldir. Çünkü yalını izlemek, karmaşık olanı izlemekten daha kolaydır. Belirsiz ve genel sözcük ve tümce yapıları yerine daha somut olanları kullanmak daha yararlıdır. İzleyici özellikle somutu kavrayarak, soyuta varmaktadır. Bireyin algılaması yalından karmaşığa, somuttan soyuta olacağı için olabildiği denli yalın bir dille anlatım desteklenmelidir. Diğer bir söyleyişle, metin dili oldukça yalın olmalıdır. "Görüntüler anlatımı daha kolay ve çabuk bir duruma getirmesine karşın, sesin kavranması yavaş ve güç olmaktadır" (121).

Bunun yanında kullanılan biçimde konuya uygunluğu önemlidir. Her yapıt, kendi özellikleri nedeniyle değişik biçemi gerektirir. Biçim, anlatımda sürekliliğin yokluğu, kısaltmalar, geriye dönüşler, eylemin aşırı hızlılığı ve yavaşlığı, tinsel durumların anlatım ya da çatışmaların yerini alması bir engel olabilir. Çoğu kez, yazınsal ve stilize olan dilin kendisi de sanıldığından çok daha güçlük çıkarır. Ancak görüntülerin ve konuşma örgüsünün gelişmiş güzel kullanılması iletinin ortaya çıkmasını güçleştirir. Ayrıntılı bir anlatımdan çok olayı anlamayı kolay-

(121) GÜNER SARIOĞLU, Tv. Program Yapımı ve Yönetimi, A.Ü. S.B.F. Yay., Ankara, 1976, s.96

laştırma senaryo yazarının amacı olmalıdır. Çünkü ileti gönderilen kitlenin anlama gelişimi, somuttan soyuta, yalından karmaşığa doğrudur. Bireyin algılamasındaki ilk önemli öge, ilgi, bu uyaranların kendine özgü kodlarıyla oluşmaktadır. Bu yüzyüze iletişimden ya da diğer araçlardan daha etkili olmaktadır.

#### B . SENARYO YAZARININ YARATICI ÇALIŞMA YÖNTEMİ

Senaryo yazımında, bir senaryo yazarının çalışma yöntemi ile ilgili öneriler şöyle sıralanmaktadır:

Filmin ya da Televizyon İzlencesinin amacı senaryo yazarı tarafından tam ve net olarak anlaşılmalıdır.

Doğası ister yalın, ister karmaşık olsun, tüm sinema filmleri, televizyon izlenceleri, reklam filmleri senaryosu aynı çalışma ölçütleri içinde ele alınmalıdır. Varolan strateji içinde yapılması düşünülen film ya da televizyon izlencesinin ana hatları, senaryo çalışması başlamadan önce daha önce değinildiği gibi, amaçlarının belirlenmesi gerekmektedir. Her yapım bir düşünceyle başlamaktadır. Bunlar yapımla ilgili genel düşünce ve taslaklardır. Bu belirleme, senaryo yazarının da katılacağı, yapımcı toplantısında ortaya konulmaktadır. Bu toplantıdan amaç içeriğinin net ve açık konuşulması; görsel ve sözel özelliklerin oluşturulmasıdır. Toplantıda, düşünce ve taslaklar belirlenir, bunların senaryoda kullanılıp kullanılmayacağı, değeri olup olmayacağı incelenir, araştırılır. Araştırma sonucu olumlu ise, düşünce geliştirilir.

Temel düşüncenin bir yapıma uygunluğu, yapımına değip değmeyeceği aşağıdaki sorular çerçevesinde araştırılabilir: (122):

- Düşünce ilgi çekici olabilecek mi?
- Eğer ilgi çekici ise, niçin?
- Eğer ilgi çekici değilse, niçin?
- Uygulanması tasarlanan düşüncedeki olası şeyler

nelerdir?

- Düşünce kendiliğinden daha fazla bir araştırmayı gerektiriyor mu?

- Bu düşünceden sinema filmi/televizyon izlencesi gerçekleştirilecekse, izleyiciye ne gibi yarar sağlayacak?

- Bu düşünce niçin bir yapımda kullanılmak isteniyor? Amaçları nelerdir?

- Eğer bu düşünce bir yapımda gerçekleştirilecekse, yapım sorunları olarak ne düşünülmelidir?

İlgili sorular, özellikle konu uzmanları başta olmak üzere bir çok kişiyle tartışıldıktan, kaynak araştırılması yapıldıktan sonra yanıtlanmalıdır. Toplantı sonunda düşünce eklemeler, çıkartmalar yapılarak etkili, yararlı olabilecek bir biçimde net olarak oluşturulmalıdır.

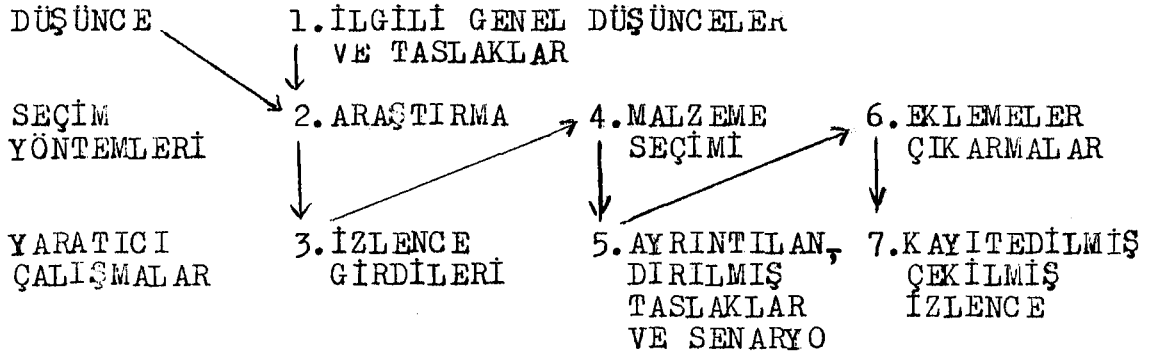
Olabilirse senaryo yazarı bu toplantıya ses kayıt edici ile katılmalı, tüm konuşmaları kaydetmelidir. Ses kayıtedicideki konuşmalar daha sonra dinlenmeli ve yapı-

-----  
(122 ) HERBERT ZETTL, Television Production Handbook, Wad-  
sword Publishing, California, 1968, s. 408-409

tın amaçları, içeriği belleğe tam olarak yerleştirilmelidir. İşlenecek konunun özgün ya da uyarlama olacağı yine bu toplantıda saptanmalıdır.

Uygulanabilirliği kabul edilmiş olan düşünce ya da düşüncelerin senaryoda film türü kesin olarak belirlenmelidir. Aynı düşünceden yola çıkılarak ayrı türde senaryolar yazmak olasıdır. Tüm olarak başka bir tür belirlenmemişse, toplantı sonucu belirlenen film ya da televizyon izlence türünün özellikleri dikkate alınmalıdır. Bundan sonraki aşama artık senaryo yazarının çalışma kapsamına girmektedir.

Düşünce ile başlayıp gelişen, sonuçta bir filme ya da televizyon izlencesine dönüşen yapım süreci aşağıdaki gibi çizelgeleştirilmiştir (123) :



Her insanda olduğu gibi, senaryo yazarının yaratıcı çalışmaları yavaş yavaş gelişecektir. çoğunlukla yaratıcılık deneme ve yanılma yöntemi ile olur (124) Sorun

(123) PHILIP ELLIOT, The Making of a Television Series (A Case Study in Society of Culture), The Anchor Press, Essex, 1972, s.64

(124) Konu dışına çıkarak bir örnek verelim: Lokomotifini daha yetkin duruma getirmek için yapılan girişimlerin birinde, vapura benzeyen, yelkenli, çarklı olan,

sinema ya da televizyonun iletişimi öldürmesini engelleyecek denli, zeki olabilmek ve iletişimi tersine yaratıcı hayalgücü ile varsıllaştırmaktır. Hemen hemen tüm yaratıcı çalışmalar aynı biçimliliği gösterir. Kişi, o güne dek yapılanlardan başka birşey gereksinimini her an duyar, sonra düşündüğünü yapmaya girişir. Çoğu kez bu girişimlerinden sonra anlamlı ya da anlamsız sezisler olur (125).

Senaryo yazarının, yaratıcı çalışmasında eytişimsel yöntem çerçevesinde (126) dört ayrı evre bulunmaktadır:

-----

ray üzerinde giden bir aygıt olarak yapılmıştır. Bundan sonra, eyleme getirici güç olarak atlara çektilen bir ayak çarkı kullanılmıştır. Daha sonra atlar, ray üzerinde devinen arabalara koşuldu. Buhar gücüyle işleyen aygıtta ilk zamanlar pek güven duyulmaktaydı. Çünkü at koşulmuş "trenler" bunlarla rahatça yarışmaktadır. Sonraları lokomotifler yavaş yavaş evrimleşerek sonuçta buharlı, motorlu, elektrikli trenler durumuna gelmiştir. Verilen örnekte, açık bir deneme ve yanılmayla elde edilen ilerlemeye karşın, bu gelişmeyi gösteren bir çok yaratıcı güç (esin) vardır.

- (125) NORMAN L. MUNN, Psikoloji (İnsan İntibakının Esasları), Çev:Nahid Tendar, Maarif Vekaleti yay., Öğretmen Kitapları:35, İst., 1954, s.316
- (126) Eytışimsel yöntem, doğaya ya da topluma ilişkin olsun, olguları, olayları değişim süreci içinde inceleyen ve bu incelemeyi olanaklı kılan bir düşünce yöntemidir. Metafizik yöntemin olguları, olayları duraganlık içinde ele alış biçimine karşı, eytişimsel yöntem olguları, olayları değişim süreci içinde ele alır. Eytışimin, temel ilkeleri değişme, bağımlılık, niceliğin niteliğe dönüşmesi ve karşıtların savaşımını yasalarına bağlı olarak ana başlıklar biçiminde özetlenebilir. (Bkz. D.ERGUN, Sosyoloji El Kitabı, Gerçek Yay., İst., 1973, s.131), (G.POLITZER, Felsefenin Başlangıç İlkeleri, Doğan Yay., Ankara 1974, s.131 ve sonrası)

- a. Hazırlanma, içerik konusunda araştırma;
- b. Kuluçka (incubation) dönemi; Soyutlama.
- c. Esin ya da aydınlanma (illumination);
- d. Yeniden gözden geçirme.

a). Hazırlanma, İçerik Konusunda Araştırma

Senaryo yazım işini çok ciddi bir iş olarak kabul-  
lenen yazar, bir doktora tezi hazırlar gibi, titizlikle  
araştırmaya, planlamaya ve yazı gücüne gereksinimi oldu-  
ğunun bilincinde olmalıdır. Kendisine verilen tema ya da  
konu çerçevesinde -daha önce açıklandığı gibi- ülkenin ko-  
şullarını, toplumun hangi kesimlerinin, hangi sorunları-  
nın ve gereksinimlerinin yöntemli bir çalışma için araş-  
tırmalı ve amacına uygun bilgileri birkaç gün/ hafta için-  
de toplamalıdır. Uzmanlara danışarak, onlarla birlikte ça-  
lışarak yeteri başvuru kaynakları toplanmadan çalışmaya  
başlanmamalıdır. Senaryo yazarı ilk adımda öğrendikleri  
ile birşey yaratmasa bile, her adımın yaratıcı çalışması-  
na bir hazırlık olduğunu unutmamalıdır. Kaynakların, bilgi-  
lerin toplanması yaratıcı çalışmaya bir hazırlık demektir.  
Profesyonel bir yazar, en azından küçük bir kitaplığa  
sahip olmalıdır (127). Senaryo yazarının bu ilk çalışma-  
da öğrendikleri kendine bilgi (sembolik yöntemler) sağlar.  
Bu bilgiler kendine yaratıcı çalışma için düşünme olanağı  
verir (128).

(127) Son yayınlarla ilgili kataloglar, çağdaş ansiklope-  
diler, kavramlar dizini, dünya yıllığı gibi kitaplar.

(128) Elektrik üzerine buluşlar yapmak isteyen bir kişi-  
nin elektrik alanında bir hazırlığı olmalıdır. Ein-  
stein, önce hesap yapmasını öğrenmemiş olsaydı, görecelik (rölativite) kavramını bulamayacaktı.

Yaratıcı çalışma için düşünme olanağı verecek olan bu genel hazırlıktan/araştırmadan başka, özel durumlar için de yeni bir hazırlığa gereksinim vardır. Özel bir güçle karşılaşan senaryo yazarı, bir sonuca varabilmek için sorun ile ilgili genel sorunun çeşitli yönlerini bilen yetkin, konu uzmanı kişilere danışmak zorundadır. Kimi kez yaratıcı bir etkinlik olan bir senaryo hazırlanırken bile yazılacak konu ile ilgili olaylar hakkında önceden bilgi edinmek gerekir. Her hangi bir yaratıcı etkinlik hazırlamak için olayları bu biçimde sindirmek gerekir.

Yaratıcı çalışmaya hazırlanmak, çoğu kez olaylar ya da olgular arasında çeşitli ilişkiler kurmak demektir. Buna Bütünlük İlkesi denilir. Bütünlük ilkesinde, bağımsızlık yasasına bağlı olarak olgular, olaylar tek başına bağımsız olarak incelenmez. İncelenen olgular, dizgenin diğer olgu ve olaylarla olan ilişkileri içinde, diğer bir söyleyişle, bütünlük içinde incelenir. Bu ilke-dizge yaklaşımı eytişim yaklaşımın ortak ilkesidir. Bütünleme sırasında bir çok deneme ve yanılmalar yapılır. Belki de çalışma odasını boydan boya yürüyenler, tırnaklarını yiyenler olabilir. Bir senaryo yazmaya niyet edilmiştir, bir şeyler araştırılmıştır... Belki bir şeyler yazılmıştır, yazılanlar yırtılmış, baştan yazılmıştır. Ama bunlar da beğenilmeyip yırtılmıştır (129).

-----  
 (129) Çoğu sanatçı, yaratıcı çalışmalarının çoğunda kanter içinde kaldığını söylerken, belki de bu gibi hazırlayıcı etkinlikleri imlemektedir.

## B.) Kuluçka (Incubation) Dönemi, Soyutlama

Yaratıcı çalışmanın bu evresinde henüz belirgin bir etkinlik yoktur, hatta bir çok olayda işlenecek konu düşünülmez bile; bunlar kuluçka evresinin karakteristik nitelikleridir. Bununla birlikte zaman zaman konu ile ilgili kimi düşüncelerin usa geldiği olur (130).

Bu dönemde, olguları/olayları dizgeden soyutlayarak incelemek gerekmektedir. Çünkü insan düşüncesi bir olguyu, bir olayı aynı anda ve ilk aşamada, bir bütün içinde, hem de ayrıntılarıyla kavrayamaz. Düşünce ve değişmeyi birbirinden birden bire algılayamaz. Bu nedenle olgu ve olaylar incelenirken soyutlama daha yeğ tutulmaktadır. Somut bu aşamada hiç dikkate alınmamalıdır. Bu doğaldır, çünkü soyutlama düşüncenin/yaratıcı hayalgücünün güçlerini devinime geçirir. Bu dönemdeki ilerleme fazla açık değildir. Kimi yaratıcı senaryo yazarları kendilerini hazırladıktan sonra, üzerinde durdukları sorun hakkında bilerek düşünmezler. Gezmeye çıkarlar, hafif yazınsal yapıtlar okurlar, spor yaparlar ya da uyurlar. Kuluçka dönemini izleyen evrede, yaratıcı senaryo yazarı dikkatini başka bir şeye çevirdiği sırada sorunun bilinçli ya da bilinçsiz çözüldüğünü anlayabilir. Bunun yanlış ya da doğru olduğunu

(130) Diğer sanat dallarındaki sanatçılar, kendilerinde görülen kuluçka dönemlerini şöyle açıklamaktadırlar:  
 "Düşünce tamamlanıncaya dek, içimde için için yanar",  
 "Bir düşünce, uzun zaman, kimi zaman bir ya da iki hafta us'umu çeler. Düşünceyi durmaksızın düşünmem, fakat o sık sık us'uma gelir.", "Bir resim yapmadan önce, bir düşünceyi haftalarca hatta kimi zaman uzun süre beslerim.", "Başka şeylerle uğraştığım sırada zaman zaman usuma takılan düşünce gelir."

kanıtlamak s güçtür, belki de olanaksızdır. Sorunu çözerken başlayan birleştirici çağrışım yöntemleri sanki sürmektedir. Çağrışım etkinliklerinin, bir kez başladıktan sonra sürüp gitmesine anlağın meşgul olmaya devam edişi (perseveration) denilmektedir (131).

Araştırmanın ilk evresinde parçalara bölünen ve ayrıntılarıyla ele alınan olay/olguyu yeniden tümleştirmek ve soyuttan somuta giderek incelemek gerekmektedir. Fakat somut sözünde de soyuta yaklaşan bir alçakgönüllülük vardır. Somut olma durumu ön plana alındığında, bu sözcükle birlikte çeşitli sıfatlarda onu izler. Somut sözü, gerçek, tarafsızlık, kişi hakları ve bunlar gibi evrensel kavramlara uymayabilir. Fakat kişi günlük gerçeklerin, büyük sözlerin anlamlarını tükettiğinin çabuk ayırdına varır. Onun için geçerli olan fazla abartmasız sözlerdir. Bu gibi abartmasız sözler, büyük sözler gibi kolayca değerlerini yitirmezler, insan ölçüsüne de uygundur(132). Büyük bir gerçek izleyicinin kafasına vurulursa, bu öykünün sonu olur.

Somut sözü bir öğretmendir. Somut sözü senaryo yazarının us'u ile kavrayabileceği bir biçimde düşünmeye ve çalışmaya zorlar. Ama bu beceri, sonuca vardırarak bir önlem demek değildir. Bu kendini başkasının yerine koyup,

(131) MUNN, A.g.k., s.318

(132) Anton Çehov'un dramalarını anımsayalım: Küçük sözlerden başka bir şey yoktur. Fakat doğru kaynağa eğildiği için her sözcük, yeni bir evreni açmaktadır. Büyük sözler bu pencerenin kapanmasına neden olur.

somut durumun ne olduğunu düşünebilmek ve duymak yeteneği olabilir. Bu istenen kaynağa eğilmek ya da beklenen sözcüğü kullanmakta olabilir. Bu durum yapıta görüntünün katılmasıyla bir fazla boyut olarak belirir (photogènie). Kimi sanatçıların photogènie dedikleri, kendilerine özgü güçleri bulunmaktadır. Bu güç aracılığıyla, yapıt ve izleyici özel düşünsel alanda karşı karşıya gelmişlerdir. Bu alan kişinin duygusal yaşantısına çok yakındır. Duygular ve hayallerle beslenen duyarlı bir noktadır. Bu nokta mutlu gıda istemektedir. Mutsuz gıda ise canavarlık yaratır.

Somut büyük demek değildir. Temelde çok sembolik birşey de olabilir. Somut, bir insanın ölçüsünü bulmaya yardımcı olabildiği gibi, senaryo yazarının hayalgücünü kullanmaya da zorlayabilir.

Somut gerçeğe uygunluk demek değildir. Gerçeğe uygun olduğu savlanan nice film ve televizyon izlencelerinde, olayın gerçeğe uygun görünmesi için milyonlarca lira harcanmıştır. Ama film ya da televizyon izlencesi somut kavramlardan uzak olduğu için başarısız olmuşlardır.

Somut kavramı, izleyicinin kendi dünyası ile yazarın yazdıklarının gerçekleşmiş durumu (film ya da televizyon izlencesi) ona dünya ile arasında doğal olarak bir çeşit ilişki kurdurabilir. Bu ilişki, olayın evrensel boyutunu yakalayarak, karşıtlıkları ve benzerlikleri aynı anda kurgulayarak sunulmalıdır.

Somut anlam, üzerinde durulan sorunun, tüm düşüncelerini bir araya getirir.

Kuluçka döneminde olgu ve olayları duragan bir biçimde değil, sürekli değişme süreci içinde ele almak ve incelemek gerekmektedir. Aynı biçimde, bir olay ve olgu incelenirken yapısında bulunan çelişmeleri görmek ve incelemek senaryo yazarının yapacağı çalışmaların başında gelir. Çünkü yapısındaki iç çelişmeleri görmeden ve incelemeden, bu olay/olgunun gerçek yapısını ve değişmesini anlamak olanaksızdır. Diğer bir söyleyişle, her şey bir çelişmeler bütünü olarak ele alınmalıdır.

Senaryo yazarı olgu/olayları bir süreç içinde incelemelidir. Diğer bir söyleyişle, değişim süreci boyunca ortaya çıkan yeni özellikleri (nitelikleri) ve yeni ilişkileri dikkate alarak olguları/olayları da göz önüne alınmalıdır. Bu da olgu ya da olayların belli bir süreç içinde aşamalı olarak incelenmesi anlamına gelir (133).

Senaryo yazarı bir olgu ya da olayı incelerken, bunların yapısında yer alan karşıtlıkları bağımsız olarak ele almamalıdır. Bunlar bir birlik oluşturduğundan, bu olay/olgu birliğinin koşullu olma, geçicilik ve görelilik niteliklerine göre incelenmelidir.

### c) Esin Ya Da Aydınlanma

Yaratıcı yazarların çoğu, kuluçka dönemini izleyen yaratıcı düşüncelerin uslarına birdenbire geldiğini söylerken, senaryoya temel olacak düşünceler herhangi bir zamanda, hatta kimi kez düşlerde oluşmaktadır.

(133) İBRAHİM ETHEM BAŞARAN, Eğitim Psikolojisi Modern Eğitimin Psikolojik Temelleri, Ank., 1980, s. 269

Diğer bir söyleyişle, esin, ileride ciddi bir çalışmaya başlangıç olmaktan başka bir şey değildir. İnsanın bir resmi, bir romanı, bir şiiri, sinemayı ya da televizyonu bilmesi ayrı bir şey, bunları oluşturması ve gerçekleştirmesi ayrı bir şeydir.

Yaratılacak yapıtı yazarken, bunun bir türlü ilerlemediğine canın sıkıldığı anda malzeme kendiliğinden sıralanmakta, uygun düşünceler, gelişimler çabucak ve rahatça sökün etmeye başlamaktadır. O zamana dek karanlıkta kalmış şeyler aydınlanmaya başlamaktadır. Görüldüğü gibi, bu yöntem öğrenme etkinliğindeki sezgi yöntemlerine benzetilmektedir. Burada da yine deneme ve yanılmanın payları vardır. Genel anlayışa göre, deneme ve yanılma etkinliği, yaratıcı çalışmanın kuluçka evresinde değil, hazırlanma evresinde bulunmaktadır. Yaratıcı senaryo yazarları, yaptıkları deneme ve yanılma etkinliği ile görünürde hiç bir şey elde edemediklerini ve sorunu bırakıp bununla uğraşmaya dek esin beklediklerini söylemektedirler.

Başarılı senaryo yazarlarının ortak özelliği, ilk taslaklarını çok çabuk yazmalarındır. Sürekli olarak yazdıklarını silen, kalem açan, kitapları evirip çeviren bir yazarın olumlu sonuca ulaşması oldukça güçtür. Yöntem, her hangi bir yerden başlayıp düşündüklerini hemen yazmaktır. Ana düşünce bir kez çözülmeye başladı mı, sonu çorap söküğü gibi gelecektir. Bu noktada öyküleme (anlatım) yöntemi önemli değildir. Belki bu aşamada 500 sözcükle anlatılacak durum, 1000 sözcükle anlatılmış olabilir.

d) Metin Yazma Evresi ve Yeniden Gözden Geçirme

Araştırma evresinde elde edilen verilerin, esin evresinde yazılan taslağın, sonucunda planlama evresinde çizilen çerçevede senaryonun biçimi bu evrede ortaya çıkar. Bununla birlikte, yazımdan sonra bir çok durumda usagelen düşünceyi değerlendirmek, yazılanı yoklamak, belki de yeniden gözden geçirmek gerekir. "Yazdığım mantıklı bir düşünce midir?" sorusuna bu çalışma sırasında sürekli yanıt aranmalıdır. Bir düşünce kıyas biçimine konularak buna formel mantığın kurallarını uygulayarak düşüncenin mantıklı olup olmadığı saptanabilir. Bununla birlikte, çoğu kez dikkatli gözlemler yapmak ve yazılanların doğru uygulanıp uygulanmadığını, ya da yeniden gözden geçirmeye gerek olup olmadığını araştırmak gerekmektedir.

Senaryo yazarı sıralanan nedenlerle yazımını bitirdikten sonra, yazdıklarını yeniden gözden geçirmelidir. Gerekli düzeltmeler ve kısaltmalar yapmalıdır. Senaryo böylelikle daha derli toplu bir duruma getirilebilir. Yeniden gözden geçirme evresinde senaryo yazarı, çıkarılması gereken sözcük ve sahneleri araştırmalıdır. Bu düzeltme için en iyi yöntem, senaryonun yüksek sesle okunmasıdır. Bu iş için ikinci bir kişi yazara yardımcı olmalıdır (134).

-----  
(134) Bilimadamları da bu yöntemi izlerler. Buluşcu da düşüncelerinin kağıt üzerinde olduğu gibi uygulamaya uygun olup olmadığını göstermek zorundadır. Çoğu kez bilim adamları, sanatçılar esinlerini (çalışmalarını) değiştirmek gereksinimi duyarlar ve ondan sonra yaptıklarını/yazdıklarını beğenirler.

III.

SENARYO KAVRAMI

## 5 . SENARYO KAVRAMI

Yalın tanımıyla senaryo, kağıdın sol tarafına görüntünün (oyuncu, kamera devinimlerinin, çekim ölçeklerinin, özel etkilerin "special effect"lerin); sağ tarafına da ses (konuşma örgüsü "diyalog", ses effect'leri, müzik) ve sahneleme yöntemleri gibi öğelerin ayrıntılarını kapsayan 40 sayfadan başlayıp 100 ya da daha çok sayfadan oluşacak biçimde düşünülen, hazırlanan yazılı sinema ya da televizyon izlencesi metnine verilen addır.

Bir başka tanımla, senaryo filmin ya da televizyon izlencesinin öyküsüdür. Örnekleme yapılırsa, senaryo, tiyatro oyun metninin sinema ve televizyondaki karşılığıdır.

Senaryo denilen metin, doğrudan doğruya sinema ve televizyon için hazırlandığı için temelde bir yazı işi olmakla birlikte, bir yazı türü değildir. Senaryo yazımında bir romanın, öykünün, şiirin, tiyatro oyununun yazımındaki kaygılar bulunmamaktadır. Senaryo yazılırken herşeyden önce göz önünde tutulması gereken kaygı, sinemaya ya da televizyona uygunluğu olmalıdır.

Yazılı bir metin olan senaryo, sinema filmlerinde, tüm televizyon izlencelerinde yapımın özünü, temelini oluşturur. Yapım süreci içinde, ilk aşamada hazırlanan, yazılı bir metne dayanmayan bir film ya da televizyon izlencesi düşünmek olası değildir. Senaryo denilen metinde bir dramatik yapı kurulmakta, dolantılar vererek bunları çözerek bir olay anlatılmakta; kişiler arasındaki ilişkiler düzenlenmekte ve konu bir sonuca ulaştırılmaktadır. Özcesi, senaryo yapımın içeriğini, biçimini, önemli yapım bilgilerini içerecek biçimde düzenlenmektedir (135).

Sinema filminin ya da televizyon izlencesinin belirlenen genel ve alt amaçlarına, izleyiciye, yapım olanaklarına göre oluşturulmuş senaryo için "belli bir teknik ve yeteneğe dayanan, yedinci sanat kurallarını ve o günün teknik kurallarını dikkate alan, ilk satırından son satırına dek sinemaya/televizyona uygun olarak hazırlanan bir metin" (136) ya da diğer bir söyleyişle, senaryo, görüntü ve sese dönüşecek düşüncenin yazıya dökmüşüdür (137) denilebilir.

- 
- (135) HERBERT ZETTLE, Television Production Handbook, Wadsworth Publishing Co., California, 1970, s.431
- (136) ERMAN ŞENER, Sinemaya Giriş, E.İ.T.İ.A., Sinema/Televizyon Yüksek Okulu yay., (Basılmamış çoğaltma), Eskişehir 1976
- (137) PHILIP ELIOT, The Making of Tv Series, A Case Study in The Sociology of Culture, The Anchor Press Essex, 1972, s.64 (Sürecin bundan sonraki aşaması, senaryonun filme ya da görüntü kayıt bantına kaydedilmesidir, yapıt olarak ortaya çıkmasıdır. Düşünceden başlayarak, düşüncenin göze-kulağa seslenen öğeler olarak düşünülmesine ve bunun için gerekli hazırlıklar aşamasına yapım evreleri ya da kısaca yapım adı verilmektedir.)

Önceki bölümde değinildiği gibi, iyi bir senaryo-  
dan kötü bir film/ televizyon izlencesi yapılabilir ama  
kötü bir senaryodan iyi bir film/televizyon izlencesi ya-  
pılamaz. Bu durumda filmin/televizyon izlencesinin iyi  
olması için ilk koşul, onun dayanacağı senaryonun iyi ol-  
masıdır.

İyi bir senaryo, biçimsel olarak çekim aşamasında  
yönetmene ve ilgili tüm teknik ekibe, tüm teknik verileri  
tam olarak kullanabilme ve konuyu en iyi biçimde anlata-  
bilme olanağı verebildiği ölçüde yararlı olmaktadır. Ayır-  
ca iyi bir senaryo, içerik açısından da hedeflenen izle-  
yiciye iletisini sunmada anlaşılabilirlik sağlamalıdır.

Özetle senaryo, 1.) içeriği somutlaştırmalı; 2.) öy-  
künün akışını ya da biçimini oluşturmalı; 3.) planlama,  
prova ve özellikle yapım anında yararlı olacak yapım bil-  
gilerini sergilemeli (138); 4.) İşin sonuçlandırılıncaya  
dek olan evrelerde sağlıklı iş planlamasını kolaylaştı-  
rarak yapımın maloluşunu düşürmelidir.

Senaryo konusunda, işin başında, senaryo yazarının  
karşısına bir ikilem çıkmaktadır. Senaryo bir yönüyle tek-  
nik bir çalışmadır. Kendine özgü bir yazım tekniği vardır,  
geliştirilen bir konu sinemanın/televizyonun kuralları ve  
koşulları dikkate alınarak, doğaçtan ya da başka sanat  
dallarından uygulanarak kağıt üzerine geçirilmektedir.

(138) ALAN WURTZEL, Television Production, Mc Graw- Hill  
Book Co., U.S.A., 1983, s.431

Ancak bu çalışmanın yalnızca bir yönüdür. Diğer yandan, senaryo, gözlem, genel kültür, yetenek ve hayalgücüyle de doğrudan ilgili bir çalışmadır. Kişilerin anılan niteliklerinin ayırım göstermesinin doğal bir sonucu olarak bu konuda kesin bir formül vermek olası değildir. Bu konuda söylenebilecek tek söz, senaryonun nasıl yazılacağı biçimsel olarak öğrenilebilir ama yaratıcı çalışma zamanla oluşur.

Senaryonun nasıl yazılması gerektiği hakkında sinema kuramcıları, ünlü senaryo yazarları değişik önerileri sürmüşlerdir. Senaryo yazma çalışması yapacak kişi ilk adımda bunları inceleyerek yola çıkabilir. Genel olarak senaryo yazmaya istekli kişilere, senaryo konusunda klasik yöntemi izlemeleri öğütlenmektedir (139). Klasik yöntemle göre önce tema saptanır, temaya uygun konu ele alınır, bu konu geliştirilir. Sonra bu gelişmiş konudan senaryo yazımına geçilir. Kuşkusuz bu yöntem, senaryo yazmanın tek yolu değildir. Belli bir ustalık kazanıncaya dek bu yöntem sağlıklıdır. Senaryo yazarı için büyük kolaylıklar sağladığından; ortaya iyi bir senaryonun çıkmasına olanak verdiği için; ideal senaryo yazımına yakın bir çalışma yöntemi olduğundan; hataların hemencecik görülüp düzeltilmesine olanak verdiği için ilk adımda klasik yöntem en yararlı yol olarak gözükmektedir.

A. SENARYO YAZARKEN DİKKAT EDİLECEK ÖZEN GÖSTERİLECEK NOKTALAR

Sinema ve televizyon için yazmak, basılıp kullanı-

lacak araçlar için yazmaya benzemez. Senaryo yazarını, bir yazarın temel becerilerine, yeteneklerine sahip olduğu varsayılsa bile, gerek sinemanın ve gerek televizyonun belirli gerekliliklerine ve özelliklerine bir uyum gerekmektedir. Bir kitap okuyucusu, kendi okuma hızına göre kitabı okuyabilir; bir bölümü yeniden okumak için durabilir ya da ilgilenmediği ve önemli bulmadığı bir bölümü atlayıp geçebilir. Bu nedenle sinema ve televizyon izleyicisinin, senaryo yazarına daha bir sorumluluk yükleyen işlevi bulunmaktadır.

Senaryo yazarı, tüm bunları gözönüne alarak, senaryo evrelerinin ilkinden başlayarak, yazdığının sinema/televizyon için hazırlanan bir metin olduğunu unutmamalı, özenli bir çalışma yürütmelidir. Bir senaryo yazarının işin başından, sonuna dek gözden uzak tutmaması gereken noktalardan belli başlıları şöyle sıralanabilir:

- Senaryo yazmak yazın dışı bir uğraştır:

Senaryo bir yönüyle, bir yazı işidir ama yazın dışı bir uğraştır. Bu nedenle senaryo yazarı, senaryoyu yazarken alışılan deyimle edebiyat yapmamaya özen göstermelidir.

- Senaryo izleyicisine bir ileti vermelidir:

Senaryo yazarı, sinema ve televizyonun bir anlatım aracı olduğunu unutmamalıdır. Her yazar, her yapımcı, her yönetmen bir olayı, bir şeyi anlatmak bir ileti vererek izleyiciye ulaşmak ister. Senaryoda yer alacak ileti amaçlanan, verilmek istenen bir ileti olmalıdır. Diğer bir söyleyişle, ne verilmek isteniyorsa bir plan içerisinde

en anlaşılır biçimde giriş, gelişme ve sonuç bölümleri içinde verilmelidir. Bunu yaparken anlatım inandırıcı olmalı, görüntü sözlü iletiyi destekler nitelikte yerinde kullanılmalıdır. İletişimde başarı sağlamanın ilkelerinden biri budur. Bunun için hedef kitlenin gereksinimlerini karşılamak ve onların anlayacağı bir dille seslenmenin öğrenilmesi gerekmektedir. Senaryonun bu özelliği, onu yazanda yetenek kadar, yetkin bir sinema bilgisi olmasını da zorunlu kılar.

Bir filmin/televizyon izlencesinin iletisi, kullanılan dille izleyiciye ulaşır. Senaryonun yazılmasında kullanılan dil ya da sözlü anlatımda kullanılan sözcükler, verilmek istenen iletiyi görsellikle birlikte kitlelere ulaştırır. Başarılı bir iletişim ise, kullanılan dille yakından ilişkilidir.

Her ülkenin bir ulusal dili vardır ve yaşayan bu diller belirli ölçüde kendilerini yenilerler. Teknolojinin gelişmesiyle bu bir zorunluluk durumuna gelmiştir. Türkiye'de zaman zaman bu devingenliğin ötesinde bir dil karmaşası yaşanmaktadır. Bu durumda eski/yeni sözcükleri kullanma konusu bir titizlik gerektirmektedir. Bu nedenle en iyisi senaryo yazarının kitlenin anlayacağı dili kullanmasıdır. Dilin anlaşılır olmasının bir başka sonucu da, seslenilen kitlenin, bilgi dağarcığında olan sözcüklerden seçilmiş olması ya da yeni teknik sözcükler kullanmak gerekiyorsa, bunlara yine o kitlenin bilgi dağarcığındaki sözcüklerle açıklama getirilmesi gerekmektedir.

- Senaryo Yazarı, senaryosunu yazarken görselliğe ağırlık vermeli, görüntülerle düşünmelidir.

Görselliğin ve yaratıcı hayalgücünün birey ve toplum yaşamı üzerindeki etkileri bugün ayrıntılı olarak incelenmiş; görselliğin, yaratıcı hayalgücünün ve usun uygarlığın temellerini attığı, yaşanan dünyanın artık görsel bir dünya olduğu kesinlik kazanmıştır.

Gerçekten de görsellik, tarihin her döneminde insanı etkileyen bir öge olmuştur. Hele yaşanan bu günlerde sinema ve televizyonla yoğunlaşan görsellik, tüm yaşamı kaplamıştır.

"Sinema ve televizyon için yaz. Çok göster, az şey söyle..." Bu senaryo yazarlığının ana ilkesidir. Nedeni çok açıktır, çünkü gerek sinema ve gerek televizyon başlıca görsel iletişim araçlarındandır. Öyleyse senaryo yazarı, başından sonuna değin anlatmak ve duyurmak yerine göstermeyi ön planda tutmalıdır. Bu nedenle senaryo yazarı, sözcüklerle olduğu denli, görüntülerle de çalışmakta rahat olmalıdır.

Senaryo yazarının, söyleyeceği sözü, öncelikle görsel olarak nasıl verebileceğini; konuyu iyice düşünüp, nelere ağırlık vereceğini araştırması; söyleyeceği sözün etkisini bilmesi, görselliğin öne çıktığı bu çağda kitle beğenisi sorununu da gözden kaçırmaması gerekmektedir. Sözcükleri ve görüntüleri bir araya getirmenin en iyi yolunu ve senaryonun iletisini hangisiyle, ne zaman verebileceğini bilmek, senaryo yazarının sanatının özüdür. Görüntülerle düşünmek film ve televizyon yapımının gerçek anahtarıdır.

Görüntüler, iletiyi tek başlarına ya da uygun ses efektleriyle ya da müzikle birleşerek anlatabilir ve etkili olabilirler. Ama görsel anlatımın ya da geçişlerin gerçekleştirilmesi söze gereksinim duyulmadan yapılamıyorsa, ancak bu durumda söze başvurulmalıdır. Unutmamak gerekir ki, kamera bir üretim işleminin, bir kişinin duygularının önemli ayrıntılarını yakından görüntüleyebilir; çalışmakta olan bir makinenin devinimini izleyebilir. Kamera önemli yerlere ve vurgulara dikkati yoğunlaştırmada, önemsiz ayrıntılardan kaçmada önemli bir yeteneğe sahiptir.

- Senaryo yazarı İzleyici için yazmalıdır

İzleyicinin varlığı, senaryo yazarının gözönünde bulunduracağı diğer bir önemli etmendir. Olabildiğince hedef izleyiciyi bilmede yarar vardır. Senaryo onlara göre yazılmalıdır. Elbette ki öykülü bir film/televizyon senaryosuyla, çocuklar için yazılmış bir senaryo ile karmaşık formüllerin verildiği bir matematik dersi senaryosu birbirinden ayrımlı olacaktır. Dil ve biçimin kullanımı, yapının durumu hedef izleyicisine bağlıdır.

Bireyin önce bir olay/olgunun bütününe algılaması istendiği için aktarılacak bilgiler/iletiler görsel ve sözel bir bütün olarak, birbiriyle ilintilenerek sıraya sokulup sunulmalıdır. Bu yapılmadığı zaman, ileti/bilgiler özümsemeyecektir. İleti/bilgi dağınık, anlaşılmaz bir dille sunulduğunda, izleyen kişi verilenin ne işe yarayacağını ve ne anlam taşıdığını kavrayamayacak, yapının hedefi konusunda çelişkiye düşecektir. Böylelikle bireyde

Özcesi, senaryoda sözden çok, ağırlık görüntüde olmalıdır. Etkin görüntü kendini anlatmak için yeterlidir. Özellikle gösterilen nesneyi, bir de sözle yinelemek gibi bir anlatımdan kaçınmak gerekir. Ama iletinin iletilmesinde en önemli rol görüntülerle gerçekleştirilmiyorsa, bu durumda senaryo yazarı, görüntülerle desteklenmiş bir ders anlatımı yapmaktan öte bir şey başaramaz.

Senaryo yazarı için ilk adımda, her çekim için düşündüğü görüntüleri birbiriyle ilişkilendirmek gibi bir çalışma içine girmemelidir. Görüntülerin birbiriyle ilişkisi daha sonra, senaryonun bitmesinden sonra ardıllık ve ardından birbirini izleyen görüntüler olarak düşünmesi daha doğrudur. Bu bütünlük içinde birinci süreç, düşünceler ve sözcüklerin bireysel görüntülere dönüştürülmesi (görselleştirme:visualization); ikinci süreç ise tek tek görüntüleri belirli bir anlam ortaya koyacak biçimde bir süreklilik içinde düzenlenmesi (picturization) dur.

Senaryoların ortak özelliklerinden biri, sözlü anlatıma çok fazla yer vermemesidir. Olanaklar ölçüsünde, olabildiğince anlatım görüntülere yüklenmeli, sözlü açıklamalardan kaçınılmalıdır. Örneğin senaryo yazarı, görüntünün üzerine "Köy kızları, Türk motiflerini halı üzerine uyguluyorlar. Şimdi onların dokudukları halıyı görüyorsunuz" gibisinden bir açıklama getirmemelidir. Çünkü izleyici, hem halı ören kızları, hem de motifleri görecektir. Burada yapılacak en iyi şey, fona verilecek güzel bir müziktir.

varolan kabul etmeme direnci ortaya çıkacaktır ve aktarıl-  
mak istenen ileti/bilgi alınmayacaktır. İletilerin/bilgi-  
lerin bir bütünlük içinde düzenlenmesi izleyicilerin ko-  
nuları algılama ve anlamını kolaylaştırmakta; amaçlarını  
görmesini sağlayarak öğrenmeyi/algılamayı güdülemektedir.  
Bunun için senaryo yazarının yapacağı iş, açık, mantıklı  
bir sunuş sırası kurmaya çalışmaktır.

Nasıl bir sunuş alanı seçilirse seçilsin, unutul-  
maması gereken nokta, senaryo konuşma diliyle yazılmalı,  
seslendiği kitleye bilgi verici ve doğal olmalıdır. Özel-  
likle eğitim izlenceleri açısından yalın, akıcı ve anla-  
şılır bir dil kullanılması önemlidir. Dolaylı ve kişisel  
anlatım biçimlerinden, anlaşılma düzeyini aşmaktan kaçın-  
ılmalıdır. Bilimsel dil yerine doğal konuşma dili yeğlen-  
melidir(140). Genelde, tümceler yalın, doğrudan ve tam  
yerinde oluşturulmalıdır. Karmaşık bir tümce yapısı, bu  
tümce içine birsürü olay, düşünce, ad tika basa doldurulma-  
malıdır. Bu durumda yetenekli de olsa bir oyuncunun ve  
izleyicinin kavraması güç olmaktadır. Yazarken yumuşatıl-  
mış, resmi olmayan bir yaklaşımla konuşma örgüsü yazılma-  
lıdır. Ama bu her senaryoda argo ve günlük konuşma dili  
kullanılacak demek değildir. Kulağa yapay gelecek, çok  
debdebeli ve izleyicinin iletiyi anlamasına etki edecek  
sesleri içeren biçimsel yazma biçimini de önlemek gere-  
kir. Eğer bir kavramdan ya da bir olaydan diğerine geçmek  
durumu ortaya çıkarsa, öyle bir bağlantı kurulmalıdır ki,  
izleyicinin dikkati yitirilmesin.

Bunun bireyin algılamasında çok önemli yeri vardır. Çünkü birey, çevresindeki olay/olgulara karşı seçici bir alıcı durumundadır. Diğer bir söyleyişle, kişi kimi olay/olguları algılamakta, kimilerine ise kapalı kalmaktadır. Kişi için algılananlar var ama algılanmayanlar yoktur. Bu nedenle birey her an açık ve anlaşılır olanı algılayıp dağarcığına alacaktır.

Bu açıklamalarla yakından ilgili bir başka gerçek daha vardır: yapılan araştırmalar olagan koşullarda her filmin ancak % 60'ı görülebilmektedir. Öte yandan izleyici perdeye/ekrana yansıyan her görüntüyü, anında anlamak ve algılamak durumundadır. Düşünme için süresi yoktur, çünkü görüntüler peşpeşe gelmektedir. Bu durumda senaryo yazarı bir yandan filmin/izlencenin ancak % 60'ının görülebileceği gerçeğini, öte yandan izleyicinin yapıtı izlerken düşünmeye zamanı olmadığını gözönüne almalı ve çok karmaşık, birbirinin içine geçmiş, ancak uzun süre düşünülüp bulunabilecek türde ilişki ve gelişmelerden elinden geldiğince kaçınmalıdır (141).

Gerilime dayanan yapıtlarda kendini belli eden, diğer türlerde de sık sık ortaya çıkan bir gerçek de izleyicinin yorgunluğudur. Yapılan bilimsel araştırmalar izleyicilerin ilk dakikalardaki ilgi, dikkat ve anlama oranlarıyla; son dakikalardaki ilgi, dikkat ve anlama arasında belirgin ayrımsamaların olduğunu ortaya koymuştur.

-----  
(141) ŞENER, A.g.k.

İzleyici, özellikle gerilim filmlerinde konuyu belli bir dikkatle izlemeye başlar. Dikkat film ilerledikçe artmaya başlar, heyecan çoğalır, merak doruk noktasına ulaşmaya başlar. Ama filmin belli bölümlerinde izleyici için soluklanma payı konulmaz, tempo artarak sürerse, izleyici bir noktada yorulur ve filmde kopar. Bu durum herhangi bir bölümde olabileceği gibi, izleyicinin ilgisinin en yoğun olması istenen yerde de olabilmektedir. Bu durumda senaryo yazarı, izleyicinin de yorulabileceğini dikkate alarak, kimi bölümlerde/sahnelerde onun rahatlama, soluk alıp filmi yeniden ilgi ile izlemesini sağlayıcı kimi soluklanma payları koymaya özen göstermelidir.

Geriye-ileriye gidiş, dönüş; koşut devinim gibi benzer senaryo yaklaşımları izleyici üzerinde etkili olmaktadır. Ama izleyicinin anlayışını karıştırmamak için bu yaklaşımlar hem yazar hem de yönetmen tarafından dikkatlice kullanılmalıdır. Özellikle çocuklar için yazılan senaryolarda koşut devinimlere, geriye dönüşlere ya da ileriye gidişler kullanılmamaya çalışılmalıdır. Çünkü bunları çocuk izleyicinin algılayamadığı saptanmıştır.

Sinema ve televizyon aynı zamanda bir eğlence aracıdır. Dünyanın her yerinde sinemaya gidenlerin, televizyon izleyenlerin çoğunluğu bu aygıtların, bu özelliğini ön planda tutarlar. Bu durumda senaryo yazarı, izleyicinin yapısından gelen bu özelliği gözden uzak tutmamalı, bir yandan yapıtının iletisini en anlaşılır bir biçimde vermeye çalışırken, bir yandan da ortaya eğlendirici özelliği olan ilgi çekici bir film çıkmasını sağlamaya özen göstermelidir.

- Senaryo yazarı sinema/televizyon estetiğini ve teknik yapım olanaklarını gözönünde bulundurmalıdır

Bir senaryonun, kağıt üzerindeki durumu, izleyici için tıpkı bir karayolları haritası ya da tren tarifesi-ne benzer. İzleyici, bu karmaşık yapı içinde sonuçta yalnızca kendisine sunulanı izler.

Senaryolar kesinlikle değiştirilmesi olanaksız tan- rı sözü gibi değil, çalışmaya esneklik getirecek bir yön- de yazılmalıdır. Değiştirmeler ya da düzeltmeler bir se- naryo yazarı için kabul edilmesi zor şeylerdir ama yapı- tın esenliği için buna göz yummalıdır. Araç gerecin ye- tersizliği, elverişsiz olması; çekimlerin çeşitli nedenler- le uzaması; bütçenin yetersizliği; teknik ve estetik kay- gılar gibi nedenler değişiklikleri zorunlu kılar. Bu ne- denle senaryo yazarı, yapımcının/yönetmenin kendi olanak ve sınırlılıkları içinde çalışmak zorundadır. Bunu hiç bir zaman unutmamalıdır.

Ama yine de elverişli olmayan teknik koşullar iyi bir senaryo yazamı ile el altındaki yapım olanaklarının ustaca kullanımıyla bu yetersizliklerin hakkından geline- bilir.

- Senaryo yazarı senaryosunu işitilmek için yazma- lıdır

Sinema ve televizyon görsel bir araç olmakla birlik- te, bir senaryodaki tüm metinler ya da konuşmalar göz i- çin değil, kulak için yazılmalıdır.

İzleyici senaryonun yazıldığı kağıtları kesinlikle görmeyecek, okumayacaktır. Yalnızca film ya da bant üzerinde gerçekleştirilmiş sunumunu izlecektir, dinleyecektir. İyi okunabilen bir metin, yetenekli biri tarafından okunduğunda sese gerek duymayabilir. Genel bir kural olarak metni sürgit yüksek sesle okumak, nasıl ses verdiğini dinlemek gerekir. Bu herşeyden öte, sonunda izleyicinin iletiyi nasıl alacağını anlaşılmaması bakımından önemlidir.

- Zaman kullanımı senaryo yazarını etkileyen bir sınırlılıktır

Senaryo, sinemada ve daha çok televizyonda zaman baskısı altında yazılır. Senaryo yazarının sıkışmadan çalışmak için çok ender bir süresi vardır. Bu zaman baskısı altında çalışmak etkili ve nitelikli bir senaryo yazmak gerçek bir profesyonelin işidir.

Senaryo yazarının zaman kullanımında dikkat etmesi gereken ikinci sınırlılık, yazacağı yapıtın süresiyle ilgilidir. Bir sinema filmi ortalama 80 - 120 dakika arasında sürer. Bir çok ülkede sinema gösterim saatleri buna göre ayarlıdır. Televizyonda durum daha kesindir. Bu nedenle senaryo yazarı, senaryosunu yazarken belirlenen süreyi dikkate almalı, anlatacağını/göstereceğini tavanı ve tabanı belirlenmiş bir süre içinde vermelidir. Filmin alışılan ölçülere oranla uzun ya da kısa oluşu iki sonuca yol açmaktadır. Uzun olma durumunda kimi sahneler ya da ayrımlar (sekans) budanmaktadır. Bu durumda senaryonun bütünlüğü bir ölçüde zarar görmektedir. Yapıtın uzun ya da kısa olmasının yarattığı ikinci sonuç pazar bulamama

olasılığdır. Bu ilk adımda filmin yapımcısını ilgilendiriyorsa da durum hiç de öyle değildir. Yapıtın pazar bulamaması demek, izleyiciye ulaşmaması, iletisini verememesi demektir. Bu da yine senaryo yazarının süre konusunda dikkatli olması gerçeğini ortaya koymaktadır.

Buraya dek açıklananlar özetlenirse, sinemanın ve televizyonun karmaşık yapısı, daha küçük bir ölçüde senaryoda da bulunmaktadır. Tıpkı sinema ya da televizyonun birbirinden ayrı bir çok özelliğe aynı anda sahip oluşu gibi, senaryolarda aynı tür özellikleri taşımaktadırlar. Bu özelliklerin başlıcaları şunlardır:

- Senaryo yazın dışı bir uğraştır. Süslü tümceler, kitap diline uygun konuşmalar, yazınsal açıklamalar senaryo içinde yer almamalıdır.

- Senaryo, izleyenlerin ilgisini baştan sona çekecek bir biçimde yazılmalıdır. Çeşitli çatışmaların, dolantıların bu amaca hizmet edecek biçimde senaryoda yer almalıdır.

- İzleyicinin yapıtı izlerken düşünmeye fırsatı olmadığı gözönüne alınarak zor anlaşılır ya da ancak uzun düşünme süreci sonunda anlaşılabilen gelişmelere senaryoda fazla yer verilmemelidir.

- Kimi yapımlarda, belli bölümlerde izleyiciye soluklanma payları verilmelidir.

- Yapımların süresinin sınırlı olduğu unutulmaması, ileti belirlenen süre içinde sözü uzatmadan, ekonomik bir yolla verilmelidir.

- Senaryo yazımı sırasında estetiğin ve tekniğin o günkü koşulları dikkate alınmalıdır. Gerçekleşmesi olanaksız sahne ve çekimlere yer verilmemelidir.

- Her senaryo geniş ölçüde hayalgücünün bir ürünüdür. Ama senaryo yazılırken, sinemanın/televizyonun teknik koşulları da göznnden uzak tutulmamalıdır. Diğer bir söyleyişle, hayalgücü, teknik olanak ve koşullarla sınırlandırılmamalıdır. Teknik açıdan gerçekleşmesi olanaksız çekim ya da sahnelere yer verilmemelidir. Böyle bir sahne ya da çekim gerçekleşmiyeceği için senaryo yazarının uğraşı boşa gitmiş olur.

- Senaryo başından sonuna değin göstermeyi ön planda tutmalıdır.

- Sinema ve televizyonun, diğer tüm sanat dalları gibi bir şey anlatmak, bir ileti vermek amacıyla yola çıktığı sürgit us'ta tutulmalı, bunu en açık, en kolay anlatan bir senaryo yazmaya zen gösterilmelidir.

## B. SENARYONUN EVRELERİ

Yazılı metni, çekime uygun görsel anlatım biçimine dönüştürebilmek yeteneği; bir senaryonun yapımda nasıl kullanılacağını anlama ve kimi uygulamalarda deneyimi gerektirmektedir.

Senaryo yazımında uygulanması gereken kimi kurallar öncelikle senaryonun biçimsel yanıyla ilgili olanlardır.

Senaryo terimi, genellikle, dar anlamda çekim senaryosu yerine kullanılmaktadır. Fakat tema'nın, sinema ya da televizyonun özelliklerine göre işlenmesini gösteren metin de senaryo olarak adlandırılmaktadır. Bu metin bir kaç sayfalık özetten, bir film öyküsüne, ayrıntılı çekim senaryosuna dek değişmektedir. Bu nedenle tüm evreleri kapsayan değişik metinlere de senaryo adı verilmektedir. Karışıklığı önlemek için her evrenin kendine özgü adını ve açıklamasının yapılmasında yarar vardır.

Senaryo çalışmasının evreleri sırasıyla şöyle sıralanmaktadır:

- a) Özet (synopsis/ sinematoğrafik öykü/ suje)
- b) Geliştirim (treatment/ taslak/iskelet/şema)
- c) Ayrımlama (sinematoğrafik konu)
- d) Çekim Senaryosu (shoting script/çevirim senaryosu)

Klasik yöntemde senaryo çalışmasının ilk evresi tema'nın saptanması, konunun seçilmesidir. Bundan sonraki evreler şöyle sıralanmaktadır.

a) Özet (Synopsis)

Bir senaryo çalışmasında ilk evre. Tema seçilip, konu saptandıktan sonra filmin/televizyon izlencesinin öyküsü en kısa yoldan 5 - 6 sayfa içinde anlatılır. Özcesi, özet (synopsis) yapının konusu üzerinde ilgilileri (yapımcı/yönetmen) aydınlatan metindir.

Tecimsel sinemada/televizyonda bir filmin yapılıp yapılmamasına çoğu kez özet (synopsis) okunduktan sonra karar verilmektedir. Çünkü özet bir çeşit senaryo taslağıdır.

Özet'in bir diğer yararı, düşünülen konuda aksayan kimi noktalar ortaya çıkarsa, işi fazla ilerletmeden düzeltme, yönlendirme görevi yapar. Yine işlenecek konu, kağıda geçirilirken, kimi bulgularla öykü geliştirilip varsıllaştırılabilir.

Özet'in uygulamadaki bir diğer yararı, senaryo yazarı, filme alınması düşünülmeyen öyküsü için boşu boşuna emek harcamasını ilk adımda önlemesidir.

Özet'in (synopsis) özellikleri şunlardır:

- İşlenecek tema kesin olarak belirlenir;
- Konunun genel çizgileri çekilir;
- Başlıca kişiler ortaya konulur.
- Geniş zaman kipi ile yazılır.

b) Geliştirim (142) (Treatment)

Tema, olaylar dizisi, kişiler, çevre, devinim se-

(142) NİJAT ÖZÖN, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, T.D.K. yay., Ankara 1981, s.522

naryonun başlıca öğeleridir. Özet (synopsis) çalışmasında bunlar ana hatlarıyla belli olduktan sonra, senaryo yazarı öyküsünü geliştirmeye başlar.

Geliştirim evresi özet ve bundan sonraki evre olan ayırıklama arasında yer alır. Özet'e kısa öykü denilirse, geliştirim (treatment), bu kısa öyküde ele alınarak işlenen konunun daha ayrıntılı olarak -kırk, elli sayfa- genişletilmesiyle elde edilir.

Özet'te, "Çok iyi bir insan olan A..." diye geçen bir açıklama geliştirim'de daha ayrıntılı biçimde ele alınır. Geliştirim'de A'nın iyi bir insan oluşunun nasıl gösterilebileceği bir kaç tümce ya da bir görüntüyle açıklanır. Diğer bir söyleyişle, film öyküsüne bir çatı olarak görülen dramatik yapı, geliştirim'de tamamen kurulmuştur (143).

Geliştirim evresinde, senaryo yazarından, sanat değeri büyük bir uzun öykü ya da roman değil, yalnızca başarılı bir sinema metni hazırlanması beklenmektedir. Bu nedenle, senaryo yazarı, öyküsünü geliştirirken, sonuçta ortaya çıkabilecek yapıtın her görüntüsünü bu evrede tasarlamalıdır. Diğer bir söyleyişle, geliştirim'deki her anlatımın, filmdeki görüntülere karşılık olarak düzenlenmesi gerekir. Ortaya çıkacak metin, tamamlanmış bir filmde yer alacak görüntülerin sözcüklerle anlatımı ve bu anlatımın sinemanın/televizyonun gerektirdiği koşullara uygun olmalıdır (144).

(143) ŞENER, A.g.k.

(144) ÖNARAN, A.g.k., s.15

Geliştirim'in daha sonra çekim senaryosuna dönüş-  
türülmesi nedeniyle, önce öykünün belli başlı devinimle-  
rinin (aksiyon) yerlerinin saptanması, bunların yerli ye-  
rine yerleştirilmesi gerekmektedir. Bu devinimler, son-  
radan tamamlanmış filmin/televizyon izlencesinin ana  
parçası olan bölüm, ayrım (sequence) ve sahnelerinin bel-  
kemiğini oluşturacaklardır. Ana devinimlerin yanı sıra  
ikincil derecede devinimler ya da olaylar yine geliştiri-  
rimde yer alırlar. Bunlar 1.) belli başlı devinimlerin  
birbirine bağlanmasına; 2.) öykünün ileriye doğru akışına  
bir düzen vermeye; 3.) kişilerin şuya da bu özellikleri-  
nin ve tinsel durumlarının açığa vurulmasına yaradıkları  
gibi, 4.) az ya da çok dramatik etki yaratabilecek devin-  
imler şuya da bu yolda kullanılarak izleyicinin ilgisi-  
ni uyanık tutulması, filmin/televizyon izlencesinin gidi-  
şine yakından katılması, öyküde gerilim ve gevşeme nokta-  
larını (soluklanma payı) oluşturarak izleyicinin ister  
istemez bu akışa kapılması sağlanmaktadır (145).

Senaryo yazarı, bu çalışmasını yaparken, sinema ya  
da televizyon özelliği olmayan noktalarda diğer sanatlar  
için geçerli olan kurallardan, tekniklerden yararlanır.  
Geliştirim (treatment), aşağı yukarı kendine özgü teknik-  
le yazılmış uzun bir öykü olduğuna göre, uzun öykü tekni-  
ği ve genel olarak roman/öykü türünün tekniği burada se-  
naryo yazarının işine yarayabilir: 1.) kişilerin özellik-  
lerinin belirtilmesi (kişileştirme); 2.) çevre özellikle-  
rinin ortaya konulması ; 3.) devinimlerin düzenlenmesi

hep bu tekniğe göre yapılır. Fakat bir geliştirim her şeyden önce bir sinema/televizyon yapıtıdır, bu nedenle de herşeyden önce sinemanın/televizyonun koşullarına uygun olarak hazırlanması gerekmektedir (146).

Özcesi:

- Geliştirim'de (treatment) dramatik yapı belirlenir. Olgular sıralanır. Olayların bağlantıları sağlanır. Konunun gelişme ve çatışma noktaları belli olur.

- Kişiler özellikleriyle tanıtılır, kişiler ve onların ortaya koyduğu olaylar irdelenir (147).

- Konuşma örgüsünün (diyalog) en önemlileri yazılır.

- Ele alınan öyküde konunun yalnızca ana hatları değil, ikincil derecedeki gelişmeleri de belli olur.

- Geniş zaman kipiyle yazılır. Yazınsal süslemeler yapılmaz.

### c) Ayrımlama

Ayrımlama, geliştirim ile çekim senaryosu arasında yer alan, senaryo yazarının, yönetmen ile çalışmaya başlamadan önceki son bireysel çalışmasını yaptığı son senaryo evresidir.

-----  
(146) A.g.k., s.17

(147) "Kullandığım yöntem, diyaloglar hariç, en ince ayrıntısına dahi kapsayan bir treatment hazırlamaktır. Bunu epizotlar zincirinden oluşan bir film olarak görürüm. Her epizotun (sahnenin) içeriğinin son derece sağlam olmasına özen gösterdim. Böylece her parçası kendi başına küçük bir film olacaktı." (TRUFFAUT, A.g.k., s.88)

Ayrımlama ile artık her şey sonuçlanmıştır. Bu evrede içerik bakımından belli bir sonuca giden olaylar dizisinin en küçük ayrıntıları ortaya konulmuş, kişilerin kişilik özellikleri en küçük ayrıntısına dek belirtilmiştir. Biçimsel olarak da, görüntü ve ses olmak üzere kağıt ikiye (iki sütun) olarak ayrılmıştır. En önemli biçimsel özellik geliştirim'de (treatment) geliştirilmiş öykü çekim aşamasında kolaylık sağlamak üzere, bir mantık çerçevesinde parçalanarak sıralanmıştır.

Ayrımlama evresinde senaryonun ana parçaları:

Bir romanda, bir tiyatro oyununda olduğu gibi, bir sinema filminin ya da bir televizyon izlencesinin de kendine özgü biçimsel öğeleri bulunmaktadır. Bir senaryo çok sayıda parçalara bölünmüştür. Daha doğrusu bir film parçalardan kuruludur (148).

Ayrımlama evresinde senaryonun biçimsel parçalanması büyükten küçüğe doğru şöyle sıralanmaktadır: Bölüm, Ayrim, Sahne, Çekim.

Bu parçalar, kimi zaman yanlışı olarak birbirlerinin yerine kullanılmaktadır.

ca) Bölüm (part)

Bir romanın bir bölümüne eşdeğer olan bölüm, yapıtın konusunun ana parçalarından birinin içinde gelişip sonuçlandığı görüntü dizisidir. Olagan uzunluktaki bir filmde (90 dak.) 7 - 8 bölüm bulunur.

Bölümlerin birleşmesiyle yapıtın tümü oluşur.

Bölümde, dramatik gelişimin belli başlı bir parçası yer almaktadır.

cb) Ayrım (Sequence)

Yapıtın konusunu oluşturan her bir olgunun/olayın içinde gelişip sonuçlandığı görüntüler dizisidir.

Ayrımların bir araya gelmesinden bölümler doğar. Diğer bir söyleyişle, ayrım, bölümlerin içinde yer alan sahneler dizisidir. Ayrım, dramatik yapıyı oluşturan her bir olgunun/olayın içinde geliştiği parçadır.

Ayrımlar kesinlikle dingin ve durgun olamazlar. Tıpkı teleferiklerin yükseğe tırmanmalarını sağlayan dış- li çarklar gibi, devinimleri ileriye doğru taşımalarıdır- lar (149).

Ayrımların her biri kendi içinde bir bütünlüğe sa- hiptir. Ayrım içindeki devinim, birbirini izleyen çekim- ler boyunca uyumlu olmalıdırlar. Öyle ki, olay/olgu ger- çek yaşamdaki gibi düzgün bir akış içinde anlatılmalıdır.

Ayrım tek ya da değişik yerlerde geçebilir. Ayrım, dış sahne ile başlayıp, iç sahneye sürebilir.

Belirli uzunluktaki bir filmde 25-30 ayrım bulun- ur. Ayrım, açılma (fade in) ile başlayabilir, kararma (fade out) ile bitebilir.

cc) Sahne (scene)

Aynı kişiler ve aynı dekor (mekan) içinde geçen, bir ya da daha çok çekimden oluşan görüntüler dizisidir. Diğer bir söyleyişle, sahne, filmin/televizyon izlencesi- nin bütünü içinde tamamlanmış bir durumu sergilemektedir.

Sahne, olayların gerçekleşeceği yeri ya da dekoru tanımlar. Diğer bir söyleyişle, sahne, aynı kişilerin aynı dekor (mekan) içinde, aynı anda yer aldıkları çekimler bütünüdür.

Sahnelerin bir araya gelmesinden ayrımlar oluşur.

Sahne için yapılan bu tanım, tiyatrodan alınmıştır. Tiyatro oyunlarında, olay çeşitli sahnelere bölünmüştür ve her sahne değişik ortamlarda gerçekleşir. Sinema ve televizyonda sahne, sürekli bir olayı gösteren çekimler dizisi ya da tek bir çekimdir.

#### cd) Çekim (shot)

Sinema ve televizyonun temel malzemesi görüntüdür. Öte yandan sinema/televizyon, ağ tabaka izlenimine dayandığı için belli bir süre içinde göze peşpeşe gelen çok sayıda görüntülerden oluşmaktadır. Öyleyse görüntü denildiği anda bir kare anlaşılacağı gibi, bir resimler dizisi de anlaşılmalıdır. Bir çekim, bir çok devinimli görüntünün dizilmesinden oluştuğuna göre, en küçük birim görüntü, tek kare değil, çekim'dir. Çünkü bir görüntünün tek başına bir değeri yoktur. Bir görüntü, herhangi bir devininin, durumun ancak saniyede 1/24'ini veren bir fotoğraftan başka bir şey değildir.

Bu durumda çekim, sinema ya da televizyon yapıtını oluşturan dramatik yapının en küçük birimidir denilebilir. İki noktalama imi (kesme, zincirleme, vb) arasında kalan görünümü dizisine çekim adı verilir. Diğer bir söyleyişle, çekim, kameranın hiç ara vermeksizin, durduruluncaya değin,

sürekli olarak bir görüntüyü filme ya da banta alınmasıdır (150).

Çekimlerin, kurguyla bir araya getirilmesiyle sahneler oluşur.

Kural olarak, bir filmin bir çekimi, her birinin süresi 5 ile 15 saniye arasında değişmektedir. Bir ya da bir buçuk saat süren bir filmde ise, yaklaşık 600 çekim bulunur (151).

Sonuç olarak, bu biçimsel bölünmenin zaman olarak ölçükleri aynı değildir. Uzun ya da kısa olabilirler. Bu senaryo yazarının işlediği konunun biçimine, içeriğine göre değişmektedir. Bölüm, ayırım, sahne ve çekim gibi biçimsel parça senaryo yazarının işlediği konunun biçimine, içeriğine göre değişir. Bu biçimsel bölünmelerle olayın tartımı, temposu oluşturulur. Ustalık bu bölünmeleri yerinde ve ölçüsünde yapmaya bağlıdır. Senaryodaki bu sıralama aşamasında genel olarak önce ayırlama'lar (sekans) ele alınmaktadır. Sonra her ayırım kendi içinde sahnelere bölünmektedir.

Senaryo yazarının tek başına, bireysel çalışması burada bitmektedir. Bundan sonrası yazar-yönetmen çalışmasıyla sahneleri, çekimlere ayırmaktır. Bu da çekim senaryosu evresinde yapılmaktadır.

- 
- (150) Filmin çekimi sırasında teknik ya da dramatik yanlışlıklar nedeniyle aynı çekim, hiç bir değişiklik yapılmadan yeniden çekilirse, bu çekimin yinelenmesidir. Eğer herhangi bir nedenle (mercek değişimi, kamera devinimi ya da değişik bir olayın görüntülenmesi) tüm düzenleme değiştirilirse, bu çekimin yinelenmesi değil, yeni bir çekimdir.
- (151) Hitchcock filmlerinde 1000'e yakın çekim kullanmaktadır. Kuslar filmindeki çekim sayısı ise 1360'dır.

Senaryonun hazırlanıp, çekime geçildiğinde ortaya çıkan en önemli sorun çerçeveleme (kadraj) dır. Plastik bir etki elde etmek için film setinde kullanılan eşyalar, devinim durumunda olan figür ve nesnelere bağıntıları bir çerçeveleme düzeni içinde yerlerini almakta ve oluşmaktadır. Görüntüler en azından bir çekimi oluşturacak sayıda ardarda sıralandıktan sonra , bir anlam oluştururlar. Yoksa bir çekim içinden alınacak herhangi bir görüntü, fotoğraf aygıtıyla alınmış her hangi bir duragan fotoğraftan fazla bir değer taşımaz. Görüntünün çerçevesi aynı anda görüntüde yer alan varlıklar için bir ölçek görevindedir. Görüntü içindeki varlıklara (oyunculara ve nesnelere) belirli bir görüş noktasından bakılarak, belirli bir anlayışla çerçeve içine yerleştirilmektedir. Böylelikle bir görüntü içindeki öğeler ortaya çıkmaktadır: Konu, mekan, çerçeveleme, çekim ölçeği, kamera açısı, kameranın görüş noktası, aydınlatma, oyun, görüntü düzenlenmesi, sahne düzeni gibi.

### Çekim Ölçeği

Çerçevelemenin yol açtığı çekim ölçeği içinde, çekimler/görüntüler, değişik boyutlarda ortaya çıkmaktadır. Çekim ölçeği hem konu, hem de görüntü alanına bağlı olarak, konunun görüntü boyutu gözönüne alınarak belirlenmektedir.

Bu değişik boyuttaki çekim ölçeklerini teknik değil bir anlatım aracı olarak oynadıkları rol bakımından çok uzak çekimler ve yakın çekimler olarak gruplandırılmaktadır.

- Çok Uzak Çekim

Çok uzak çekim, uzaktan geniş bir alanın gösterilmesidir. Çok uzak çekim, bir olay/ortam geniş bir alan içinde gösterilerek izleyicinin etkilenmesi istenildiğinde kullanılmaktadır. Bu çekim ölçeği, daha çok betimlerde, dramatik yapıyı oluşturan olguların içinde geçtiği çevreyi betimler.

Çok uzak çekimler, bir kentin uzaktan kuşbakışı görünümünü, büyük bir çiftliği, bir petrol alanını, bir askersel alan gibi durağan verilmek istenen görüntülerle devinim durumundaki bir ordu, bir hayvan sürüsü gibi kitdevinimlerinde ya da filmin bir ayrımının (sekansının) tanıtılmasında ya da filmin başlangıcında açılış/ giriş çekimi olarak kullanılmasında etkisi izleyicinin ilgisini yakalamak açısından büyük olmaktadır.

Destansı bir yapıtta pek çok uzak çekim kullanılmaktadır. Kendilerini çevreleyen doğa ya da toplumsal çevre içindeki insanları bu çevre ile uyumlu bir biçimde bütünlemek isteyen bir yapıt için de aynı şey geçerlidir. Uzak çekimle, daha yakından alınan sonraki çekimlerin hangi geniş mekan içinde yer aldığını gösterme kullanılmaktadır.

Özcesi, çok uzak çekimler, öykü örgüsü kurulmadan kişilerin tanıtımı yapılmadan önce olayın geçeceği alanı tümüyle izleyiciye göstermede yararlı olmaktadır.

- Uzak Çekim (Extreme Long Shot)

Bir yerin uzaktan görüntüsünü veren çekimlerdir.

Kişiler, sahne içindeki nesnelere yer içinde izleyiciye tanıtmak için kullanılmaktadır. Böylece izleyici,

sahne kimlerin olduğunu, devinimlerini, durdukları yeri bir sonraki yakın çekimde bilecektir. Bu nedenle oyuncuların giriş/çıkışları ve devinimleri o ortam içinde oyuncuların buldukları yerler anlatımsal açıdan uzak çekimde gösterilmelidir. Oyuncuların devinimlerinin yakın çekimde izlenmesi, bir süre sonra onların diğer oyunculara göre nerede buldukları ve ortam içinde nerede durdukları konusunda izleyiciyi karışık düşüncelere itecektir. Bu nedenle, oyuncunun devinimi olduğunua sahnenin uzak çekimde yeniden gösterilmesi ussal olacaktır.

Uzak çekimler, genel olarak hoşgörülü bir düzenleme içermektedirler. Böylece oyuncuların dış devinimleri için yeterli yer sağlanmakta ve ortamın tümünün izleyiciye tanıtılması gerçekleşmektedir.

Uzak çekim bir sokağı, bir evi, bir odayı ya da olayın geçeceği herhangi bir ortamı kapsamalıdır.

#### - Orta Çekim

Orta çekim, uzak çekim ile yakın çekim arasındaki bir çekim ölçeğidir. Oyuncuların dizlerinin üzerinden ya da bellerinin tam aşağısı görüntülenir.

Birkaç oyuncu orta çekim içinde gruplandırıldıklarında, kamera onların el/kol devinimlerini, genel devinimlerini, yüz anlatımlarını yeterli açıklıkta görüntüleyecek biçimde gruba yaklaştırılmaktadır. Orta çekimler, sınırlı bir alan içinde büyük boyutlu figürlerle tüm olayı anlattıkları için televizyon izlenceleri için çok yararlıdır.

Orta çekimler, izleyiciyi olaya yaklaştırmada ve sahnenin uzak çekimle tanıtılmasından sonra olayların

sunumunda yetkin olduğu için konulu filmlerin büyük bir bölümünü kapsamaktadır. Öykü, uzak çekimden sonra orta çekimle sürdürülmektedir. Yakın çekimlerden sonra oyuncuların yeniden tanıtımı için yeniden orta çekime dönülmektedir.

En ilginç orta çekim ikili çekimler'dir. Bu çekimde oyuncular karşılıklı olarak, yüzyüze durmakta ve konuşmaktadırlar.

İkili çekimlerin çeşitleri:

- Oyuncuların kameraya profil durarak karşılıklı ayakta ve oturarak konuşmaları. Profil çekimde ana sorun iki oyuncudan birinin üstünlüğünü vurgulamaktır. Üstünlük konuşma örgüsü, devinim ile verilmektedir. Burada oyuncuya dolaşma verilerek ya da durum değiştirilerek dramatik ilgi birinden diğerine aktarılarak verilebilir.

- İkili çekim açıldırılarak görüntüde derinlik sağlanabilir. Yakındaki oyuncu hafifçe içe döner, sırtı kameraya gelecek biçimde durur. Uzaktaki oyuncu kameraya 45°'lik açı yapacak biçimde birinci oyuncunun karşısına yerleştirilir.

#### Uzak ve Orta Çekim'in Diğer Ölçekleri

Toplu Çekim (TOÇ) (Distance Shot, Vista Shot, Very Long Shot):

Bir yerin uzaktan görüntüsünü veren çekim.

Genel Çekim (GEÇ) (Long Shot, FullShot, Master Shot):

Kişilerin belirli geniş bir mekan içinde görülecek büyüklükte yer aldıkları çekim.

Boy Çekim (BOÇ) (Medium Shot, Mid Shot):

Kişinin çerçeve içinde bütünüyle yer aldığı çekim. Belli bir dekor/meکان içinde ayaklarından başlayarak çekimi yapılacak kişi ya da kişileri diğerlerinden soyutlamak amacıyla kullanılmaktadır. Dikkati daha yoğun üzerinde toplayan bir ilgiye karşılıktır.

Diz Çekim (DIÇ) (Close Medium Shot):

Kişinin çerçeve içinde dizinden yukarısının görünecek büyüklükte yer aldığı çekim. Bu çekime 3/4 çekim (3/4 Shot), Amerikan Çekim (American Shot) da denilmektedir. Dizlerden başlayarak çekimi yapılacak kişi ya da kişileri soyutlamak amacıyla kullanılır. Bir grubun özelliğine izleyiciyi yaklaştırmak amacıyla sık sık bu çekim ölçeğine başvurulmaktadır.

- Yakın Çekim

Bir kişinin yakın çekimi, senaryoda görüntünün boyutuna göre belirtilmektedir. Yakın çekimler daha çok psikolojik durumları anlatmakta kullanılmaktadır.

Eğer senaryoda özel bir yakın çekim açıklanmadıkça istenen yakın çekim, genellikle baş ya da omuz çekimi olarak gerçekleştirilmektedir.

Bel Çekim (BEC) (Close Medium Shot):

Kişinin çerçeve içinde belinden yukarısı görünecek büyüklükte yer aldığı çekim.

Göğüs Çekim (GÖÇ) (Close Shot)

Kişinin çerçeve içinde göğsünden yukarısı görünecek büyüklükte yer aldığı çekim. Göğüs çekimi, oyuncunun bel ile omuzları arasındaki bölümün yaklaşık tam ortasından, başın üstüne dek olan bölümün çekimidir.

Baş Çekim (BAÇ) (Big Close Up):

Kişinin yalnızca başının yer aldığı çekim.

Göğüs ve baş çekim, sessiz sinema döneminde çok tutulan bir çekimdir. Bugün de bir yapıtın dramatik ya da şiirsel gelişmesi güçlü duyurulmak istendiğinde yine bu çekimlere başvurulmaktadır.

Ayrıntı Çekim (AÇ) (Detail Shot):

Konunun küçük parçalarının çerçeveyi tümüyle doldurduğu çekimler. Örneğin bir elin, bir gözün ya da bir tabancanın yer aldığı çekimler. Bu çekimlerin dramatik vurgulamalarda özel bir yeri bulunmaktadır. Diğer bir söyleyişle filmin gelişimi aynı zamanda öğretici (didaktik), insancıl ve bütünleştirici anlamları bu çeşit görüntülerle vurgulanmaktadır.

Yakın çekimler, filmde bir çeşit tinsel mikroskop rolü üstlenmektedirler.

Bela Balasz, mekanın ötesinde yer alan baş ve ayrıntı çekimlerin alışkanlıklara aykırı niteliği üzerinde durarak "Yüzün anlatımı, kendiliğinden tüm ve rahatça anlaşılır bir anlam taşır ve bunu içeren bir baş çekimi elde varken zaman ve mekan içinde, artık onu gözönüne getirmekten başka şeye gereksinim yoktur" (152) demektedir.

Çekimlerin uyumlaştırılması yoluyla tema, ilkin tüm genişliğiyle belirtilmişken, çekimlerin birbiri ardı sıra gelmesine karşı gelen bir dizi değişim içinde gittikçe gelişmektedir ve yerine oturmaktadır. Bu değişim bir çekimden diğerine geçiş, öylesine geliştirilmektedir ki,

uyanık duygu doğal ve rahat olmalıdır. Görüntülerin kopukluğuna göze çarpmamalıdır. Bu da uyuşum tekniğine bağlıdır (153).

Güncel yaşamın bir sahnesi, yönetmenin yorumuna, estetik görüşüne ve yapısına göre, çok çeşitli biçimlerde uyumlu kılınabilir. Bu durumda sinema, "anamlı görüntülerin birbiri ardından gelmesidir"(154). Bu yöntem, bir filme, vurgulanmak istenen durumların önemini sağlayabilmektedir. Çünkü belirli bir noktayı ortaya koyma, bu noktanın yoğunluğunu ortaya çıkarmaktadır.

Senaryoya çekimle ilgili bilgiler yazılırken dikkat edilmesi gereken noktalar:

Senaryoya çekim ölçekleri yazılırken, bunlar rastgele değil, aşağıdaki amaçlar gözönünde tutularak yapılmaktadır:

- Konuyu açık-seçik göstermek:

Uzak çekimler olmadan, izleyici olayın geçtiği yer ve kişilerin konumları, durumları konusunda bilgi sahibi olamaz. Uzak çekimlerle izleyici zaman zaman aydınlatılmaktadır.

Giriş/çıkışlar, temel devinimler uzak çekimlere geçmek için iyi bir nedendir.

-----  
(153) Uyuşum : İki çekim arasında devinim, anlam, aydınlatma, mekan/dekor, donatım, oyun bakımından aykırılık olmama durumu. İki çekimin, izleyicide, birbirinin tamamlayıcısı olduğu duygusunu uyandıran özellik. Çekimde eksik bırakılan ya da eksikliği kurguda ortaya çıkan ve uyuşumu sağlamaya gerekli çekimler. Bu çekimler sonradan yapılır ve bağlayıcı çekim adını alır.

(154) ANDRE MAUROIS, (Akt. ONARAN, A.g.k., s. 38)

Genel çekimlerle, izleyici kişilerin buldukları yer ve durumları konusunda bilgi edinecektir. Çünkü izleyici ne olup bittiğini, net bir biçimde görmek istemektedir. Bu nedenle konuşanı hemen göstermek gerekmektedir. Diğer bir söyleyişle, konu zamanında izleyiciye görüntü olarak iletilmelidir.

Yakın çekimlerin etkisi, uzak çekimlere oranla daha fazladır. Ama yakın çekimlerin peşpeşe çok kullanılması rahatsız edici ve yorucudur. İzleyicinin gözü zaman zaman değişik ve uzak bir çekimle dinlenmek ister. Uzak bir çekimin ardından gelen yakın çekimi daha etkileyici kılmaktadır.

Her yeni kişinin girişinde ya da izleyicinin bir süredir görmediği eski bir kişiye, yine görüldüğünde, olabildiğince çabuk yakın çekimi yazılmalıdır. Bu hem izleyiciye o kişiyi anımsatmak hem de uzak çekimde tanınmama tehlikesini ortadan kaldırmak için gereklidir.

Yeni bir kişi verildiğinde, izleyici içgüdüsel olarak onu görmek, tanımak ister. Bu içgüdüyü gidermek için yeni kişiye hemen yakın çekim verilmelidir.

Aynı kişi çok uzak çekimden, çok yakın çekime geçilerek gösterilmemelidir. Böyle bir geçişin yaratacağı etki çok çirkindir ve yakın çekim izleyicinin üzerine atlıyor imajı verecektir. Eğer çarpıcı özel bir etki elde edilmek istenmiyorsa, iki çekim arasına orta büyüklükte bir çekim yazılmalıdır ya da oyuncu kameraya doğru devinmelidir.

Uzak bir çekimde kişi tanınmıyor ve kim olduğu ay-  
rimsanmıyorsa, o kişinin yakın çekimine geçilmemelidir.  
Çünkü izleyici, görüntüdeki kişilerden hangisinin yakın  
çekimine geçildiğini anlayamayacaktır. Aynı biçimde, özel  
bir etki elde etmek istenmiyorsa, çok yakın çekimden çok  
uzak bir çekime geçmekte yanlıştır. İki çekim arasına ke-  
sinlikle orta büyüklükte bir çekim yazılmalıdır.

Yersiz kullanılan, anlamsız film hileleri, kamera  
devinimleri, geçişler, yakın ya da uzak çekimler izleyi-  
cinin kafasını bulandırmaktan öte bir işe yaramamaktadır.  
Ama konu net ve açık-seçik daha önce verilmişse sayılan  
görüntü özellikleri dramatik etkiyi güçlendirir, bunu da  
unutmamak gerekir.

- Dramatik etki yaratmak:

Konuyu açık-seçik gösteren açılar, çerçeveler kul-  
lanılarak, iyi bir görüntü düzenlemesi yazarak, dramatik  
etki sağlanabilir.

- Olumlu bir görüntü düzenlemesi elde etmek:

İyi bir görüntü düzenlemesi yazılarak, film ger-  
çekleştğinde beğeni yüzdesi daha da çoğaltılabilir.

Kamera merceğinin yapısı nedeniyle sinemacının  
görüntü düzenleme alanı tıpkı çerçevelemede olduğu gibi  
sınırlıdır. Kamera merceği de insan gözü gibi ancak belir-  
li derinlik içindeki varlıkları aynı seçiklikte görebilir;  
bunun dışındakiler bulanıktır. Ancak varlıktan uzaklaşıl-  
ıldıkça, varlığın önünde ve ardında seçik görünme derin-  
liği de büyür. Filmin iki boyutlu olan yüzeyinde üçboyut-  
luluk duygusunu en iyi verebilen işlem derinlemesine gö-

Derinlemesine görüntünün sağladığı özellikler şöyle sıralanmaktadır (155):

-Derinlemesine görüntü, görüş alanını derinlemesine genişletir. öndeki oyuncuyla en dipteki oyuncu ve mekan arasındaki ilişki aynı seçiklikte kesiksiz olarak verilebilmektedir. Bu kesiksizlik oyuncuya daha rahat bir oyun verme olanağı sağlar; evren daha eksiksiz, daha tüm olarak yansıtılır. Kamera deviniminden çok kişilerin, varlıkların devinimi önem kazanır.

- Derinlemesine görüntüde, kamera evreni kesintisiz yansıttığından, zaman ve mekan gerçek zaman ve gerçek mekan olarak kullanılabilir.

#### Kamera Açısı, Görüş Noktası

Kamera az ya da çok yüksekten bir görüş noktasından merceği aşağıya doğru eğilmiş olarak çalıştırıldığı zaman üsten görüş (aşağı eğik) adı verilen açı oluşmaktadır. Bir kişinin önüne bakması, bir percereden, yüksek bir binanın üstünden aşağıya doğru bakılması durumunda bu açı kullanılmaktadır. Bu durumda kamera, o işi yapan kişinin yerine geçmiş olmaktadır.

Üstten görüş'ün psikolojik bir niteliği bulunmaktadır: herhangi bir şeye bu açıdan bakıldığında, o herhangi şey olduğundan küçük görünmektedir. Üsten bakış böylece ezilmişliği, yenilgiyi, küçük düşmeyi anlatmakta kullanılmaktadır. Üsten görüş'ün tam tersi, kameranın alçak bir noktadan merceğinin yukarıya doğru kaldırılmış olarak kaldırılmış olarak çalıştırılmasıyla elde edilen alt-

tan görüş'tür. Bir kişinin yükseklerle bakması, alt katta-  
ki bir kişinin merdivenin üst bölümüne bakması alttan gö-  
rüş (aşağı eğik açı) örnekleridir.

Alttan görüş açısından izlenen nesnelere olduğundan  
büyük, uzun ve görkemli görünmektedir.

Bir kameranın merceği yere yaklaştıkça, diğer bir  
söyleyişle, alçak görüş noktasına indikçe, ufuk çizgisi  
de alçalır. Buna bağlı olarak derinlik duygusuna yol açan  
görünüş de azalır. Kamera yükseldikçe, yukarı görüş nok-  
tası oluştuğunda, ufuk çizgisi de yükselir, buna bağlı ola-  
rak derinlik duygusuna yol açan görüşün de artar.

Yatık çerçeveleme: Kamera, optik ekseni üzerinde  
sağaya da sola eğilirse, sahne, çerçevenin dikey kenarı-  
na göre sola ya da sağa eğik olarak görünür ve ortaya ya-  
tık çekim çıkar. Yatık çerçeveleme en çok, herhangi bir  
kişinin psikolojik bakımdan bir dengesizlik içinde bulun-  
duğunu göstermekte kullanılmaktadır. Yatık çerçeveleme  
bu nedenle ya kişinin görünümü olarak ya da o kişinin gö-  
zünden karşıdaki durum verilir.

Başasağı çekim: Bir kamera başasağı duruma getiri-  
lerek çekim yaparsa sahnedeki her şeyin başasağı görüldü-  
ğü başasağı çekim ortaya çıkar. Bu çekimde yine kişiler-  
den birinin gözüyle sahnenin alışılmamış bir açıdan veril-  
mesi acacı güdülmedir.

Öznel ve Nesnel Görüş: Kamera bir sahneyi filmde-  
ki kişilerden birinin gözüyle görüyorsa, bu öznel görüşün  
oluşturduğu çekime öznel çekim denilmektedir. Herhangi bir  
olayın belli bir kişinin görüşüyle anlatılmasında kullan-  
ılmaktadır. Nesnel görüş'te olay tarafsız bir tanık gibi an-  
latılmaktadır.

#### d) Çekim Senaryosu

Geliştirimin hazırlanmasından sonra, senaryo yazarı ile yönetmen ya da yalnızca yönetmen çekim senaryosunu oluşturmaya başlamaktadır (156). Çekim senaryosu, senaryo çalışmasının son evresi olup, geliştirim'de genişletilmiş öykünün sinema/televizyon tekniğine göre ayrı ayrı çekimler içinde belirtilen ayrımların tümünden oluşan, çekimle gerçekleşecek bir metin durumuna sokuludur. Öyle ki, çekim senaryosu çalışması uzay geometrideki cisimlerin izdüşümlerinin kağıda çizilmesi gibi bir çabaya benzemektedir. Tüm devinimler (oyuncu/kamera), sesler (konuşma örgüsü ve doğal sesler/müzik), görüntü efektleri bu metinde metrik ölçüleri içinde ayrımlar (sekans/sahne, çekim) durumunda verilmektedir. Diğer bir söyleyişle, çekim senaryosunun tümü ayrımlara, her ayrımlar sahnelere bölünmekte, sonuçta bu sahneler de çeşitli açılardan, çeşitli ölçeklerinden alınacak bir dizi çekimlerden oluşmaktadır. Çekime hazır bir senaryo, filmin/televizyonun bu temel özelliğini hesaba katmak zorundadır.

Çekim senaryosu evresinde, artık film ya da televizyon izlencesine dönüşecek metnin çekilmesine temel o-

-----

(156) Filmin görüntüler durumundaki son biçimi ancak yönetmenince gerçekleştirilebileceğine göre, çekim senaryosunun hazırlanması tamamen yönetmenin yapacağı bir iş olarak kabul edilmektedir. Fakat yönetmenin, senaryo yazarı, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeninin de düşündüklerini öğrenerek çekim senaryosu hazırlaması yararlı sonuçlar vermektedir.

lacak tüm bilgiler çekim senaryosunda yer almaktadır(157). Senaryo yazarı malzemesini kağıt üzerine, tıpkı perdede/ ekranda görülebileceği biçimde yazarak, her çekimin içeriğini ve bunun ayırım içindeki yerini tam olarak vermektedir (158).

Çekim senaryosu kısaca şöyle tanımlanabilir: Henüz çekilmemiş bir filmin ya da televizyon izlencesinin, bittiği zaman alacağı kılığın, önceden en küçük ayrıntılarına dek kağıt üzerinde belirtildiği metin. Diğer bir tanıma göre: çekimlere bölünmüş, her çekimin sayısı belirtilmiş, çevirim için gerekli tüm uygulamalı açıklamaları taşıyan, konuşmaları ve sesle ilgili tüm bilgileri veren senaryo; senaryonun çevirime hazır durumdaki en son aşaması ve biçimi (159).

Biçimsel özelliği olan çekim senaryosunda kağıdın sol yarısına görüntüler, sağ yarısına ise konuşmalar ve sesler yazılmaktadır. Sayfanın sol tarafında yer alan görüntü bölümü akıcı bir filmin ya da televizyon izlencesi yapılabilmesi için yönetmenin bilmesi gereken tüm bilgileri kapsamaktadır. Bu bilgiler çekimde görevli olanların, kameraman/ların, sesçilerin, teknik yönetmenin, diğerlerinin çekim sırasında yapacakları her şeyi içermektedir.

(157) Sesli film 1900 yıllarının başında ortaya çıkmıştır. İlk zamanlar tek mikrofon kullanıldığından, bu yeterlilik karşısında aynı yerde konuşulup, şarkı söylenmekteydi. İlk başlarda sesin görüntünün anlamını, değerini düşürecek kaygısıyla sese karşı çıkılmıştır. Buna karşın ses, filmin gerçekliğini daha da belirginleştirmiştir. Bu nedenle senaryodaki anlatım değişmiş bugünkü durumunu almıştır.

(158) PUDOVKİN, A.g.Ş., S.66

(159) Çekim senaryosuna dekupajlı senaryo, teknik senaryo, çevirme kitabı, gibi adlarda verilmektedir. (Fr. Découpage technique; İng. Shooting script)

Herhangi bir çekim senaryosuna bakıldığında, önce kimi yatay çizgiler dikkati çekmektedir. Bu çizgilerin üstünde sırayla bir sayı, kim yer adları yer almaktadır. Senaryoda görülen her yatay çizginin üstünde yer alan rakamlar ve yazılar, ilgili olduğu çekimlerle ilgili derli toplu ve özet bilgileri vermektedir. Özellikle yapım aşamasında hazırlanacak çalışma programı için bu bilgiler büyük kolaylık sağlamaktadır (160).

Çekim senaryosunun sol (görüntülerin yazıldığı) sütunda biçimsel olarak şu noktalar yer almaktadır:

- Sahne ve çekim numarası (Bu rakamlar filmin kaçınıcı sahnesi ve o sahnenin kaçınıcı çekimi olduğunu göstermektedir.)

- Çekimin yapıldığı mekan (DIŞ ya da İÇ)

- Çekimin geçtiği yer (ODA, BAHÇE, KAHVEHANE, HASTAHANE...)

- Çekim zamanı (GÜNDÜZ ya da GECE) (Özel bir zaman isteniyorsa, örneğin GÜN BATIMI, ÖĞLE SICAĞI...vb, bunlar ayrıca yazılmaktadır.)

- Çekim ölçekleri (UZAK, DİZ, BEL, GÖĞÜS, YAKIN, AYRINTI... gibi)

- Kameranın görüş açısı (GÖZDÜZEYİ dışındakiler ALT AÇI, ÜST AÇI yazılır)

-----

(160) En çok rastlanılan Çekim Senaryosu örneği budur. Senaryolarda çizginin sayfa boyunca uzatılmadığı, yarıda kesildiği de görülmektedir. Yine kimi senaryolarda sahne numarasının yanında çekim yeri, ortada ise çekimde yer alacak oyuncuların adı yazılmaktadır. (Çeşitli senaryo biçimleri EKLER bölümündedir.)

- Kamera devinimleri: sağa/sola, yukarı/aşağı, zoom... gibi.

- Konu ve oyuncu devinimleri.

ÇEKİM NO	ÇEKİMİN YAPILACAĞI MEKAN	ÇEKİMİN GEÇTİĞİ YER	ÇEKİM ZAMANI
1	DIŞ/ İÇ	BAHÇE/ODA	GÜN/GECE

### ÇEKİM ÖLÇEĞİ

Stüdyo çekimi yoğun bir televizyon izlencesi çekim senaryosunda ise:

- Çekim numarası (Hem sinemada, hem de televizyonda çekim senaryosu en küçük birim olan çekimlere ayrılmıştır. Bu çekimler her iki senaryoda da (1)'den başlayarak numaralanmaktadır. Buna çekim numarası denilmektedir. Bu filmin ya da televizyon izlencesinin süresi denli sürdürülmektedir. Senaryoda görüntü ve sesle ilgili tüm açıklamalar, her çekim için ayrı ayrı yazılmaktadır)

- Çekimde kullanılacak kamera ve bu kameraların alacağı görüntüler ve görüntülere ilişkin bilgiler, çekim anında kamera devinimleri (pozisyonlar)

- Çekim ölçekleri (GENEL, AYRINTI, DİZ, BAŞ...vb)

- Çekimler arasındaki geçişler (KESME dışındaki ZİNCİRLEME, AÇILMA, SİLİNME....)

ÇEKİM NO	KAMERA NO VE POZİSYONLAR
1	KAM 2 A

### ÇEKİM ÖLÇEĞİ

Bunlardan başka çekim, sahne, ayırım, bölümlerin birbirine nasıl geçileceği de gerekli yerlerde belirtilmektedir. Yalnız kesme ile geçişler belirtilmez.

Tüm bunlar oldukça karmaşık görülmektedir ama bir örnek senaryo, işlemin oldukça düzenli olduğunu göstermekte yardımcı olacaktır.

Aşağıdaki örnek, Luigi Bartolini'nin romanından yola çıkılarak Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Oreste Biancoli, Suso Acecchi D'amico, Adolfo Ufranci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri tarafından senaryolaştırılan Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette) 'ndan aktarılmıştır.

Çekim senaryosunda sol sütun:

ÇEKİM NO	ÇEKİMİN YAPILACAĞI YER	ÇEKİMİN GEÇECEĞİ YERİN TANIMLANMASI	ÇEKİM ZAMANI
32.	İÇ.	LOKANTA	GÜN.

GENEL Ç.

Salonun giriş kapısı.  
Kapının yanında küçük  
bir set üstünde üç  
çalgıcı (keman, bas, gitar)  
ile yine gitar çalan bir  
çalgıcı. Birkaç müşteri.  
Kapı açılır Ricci ile  
oğlu Bruno görünür.  
Ricci lokantanın  
"kibarlığından" şaşırmış  
gibidir.

(Eğer izleyen çekim, bir önceki çekimin devamı ise ve aynı yerde geçiyorsa, Yer ve Zaman açıklamaları yinelenmez.)

33. GENEL Ç.

Ricci'nin gözüyle  
lokantanın karşı ağıdan  
çekimi: Masal arda  
müşteriler..Gidip gelen  
garsonlar...

(Eğer değişik bir şey istenmiyorsa, olagan olarak,  
bir çekim diğerine KESME ile bağlanmaktadır. Bu durum se-  
naryoda belirtilmez. Eğer bir ZİNCİRLEME isteniyorsa bu  
iki çekim arasında belirtilmelidir.)

34. BOY Ç.

Kapı. Ricci duraksar  
ve kendine bakan  
Bruno'ya bir göz atar.  
Sonra karar verir ve  
Bruno'yu salonun  
ortasına doğru sürükler.

ÇEVİRİME :Kameranın  
önünden geçip bir  
masaya karşılıklı  
oturmaya giderler.

ZİNCİRLEME35. GENEL Ç.

Servis yapan bir garson.

36. ZİNCİRLEME36. BOY Ç.

Ricci şapkasını, Bruno  
boyun atkısını çıkarır.

Gerek sinema ve gerek televizyon izlencesi senar-  
yolarında sağ sütuna, numaralanmış çekimlerin her birinin  
karşısına gelecek biçimde konuşmalar, çeşitli doğal sesler,  
müzikle ilgili açıklamalar yazılmaktadır.

Kimi senaryolarda , sözel anlatımın bulunduğu sağ  
sütun dışında bir başka sütun daha açılarak doğal sesler,

ses efektleri ve müzikle ilgili bilgiler yazılmaktadır.

Görsel anlatımın yazıldığı sol sütun ile sözel anlatımın yazıldığı sağ sütun birbirine uyumlu ve ilişkili olarak yazılmalıdır. Çünkü böyle yapılmazsa, çekim senaryosu daha önce sayılan yararlarını güç yerine getirirler.

Çekim senaryosunun tamamlanmış durumu:

38. GÖĞÜS Ç.

Sessiz, mutlu ve gurur içindeki Bruno.

39. DİZ Ç.

Ricci alan dışındaki garsona işaret eder.

RICCI:

Hey... Garson...

40. GENEL Ç.

Lokanta.

Bir garson onlara doğru döner, uzaktan horgörüyle süzer ve arkadaşlarından birine seslenerek başka bir masaya hizmete devam eder.

GARSON:

Arrigo, oradaki beyi duydun...

Bir garson bize doğru gelir. Masada oturan Ricci ile Bruno'yu ayakta, karşılarında, masayı temizleyen garsonu çerçevelemek için haff geriye kaydırma ve çevrinme.

GARSON (ARRIGO):

(Ricci'ye) Yarım litre mi?

RICCI:

Hayır, bir litre ve iki pizza.

Bir başka senaryo örneği. Ernest Haycox'ın Stage to Lordsburg adlı öyküsünden Dudley Nichols'ın senaryolaştırdığı, John Ford'un yönetmenliğini yaptığı Cehennemden Dönüş (Stagecoach) filminden:

---

.. DIŞ. Tonto Sokakları. GÜN

---

Gatewood, Buck, Curly, Blachard, Süvariler

---

Tonto'daki birçok sokağın  
GENEL ÇEKİMİ.

Teğmen Blachard komutasındaki süvari birliği arabayı uzaktan izler. Sahne silinir.

Bir dönemecin yakını.  
Gatewood beklemekte,  
işaret verir.

Buck dizginlere asılır.  
Araba durur.

GATEWOOD:

Bir kişilik yer daha var mı acaba?

BUCK:

Var elbette Gatewood. Lordsburg'a mı gidiyorsun?

GATEWOOD:

Evet, bir telgraf aldım da.. Bu bavulu hazırlamam gerekti. Oriental'de yetişemedim size.

Gatewood kapıyı açar.

Güzel yine de bir yer bulabildim...

Senaryo yazımında çekime ilişkin tüm bilgilerin altının çizilmesi gerekmektedir. Böylece bu bilgiler, oyuncunun devinim, konuşma ya da anlatım gibi açıklamalarından kolayca ayırte diledir.

Senaryo yukarıdaki biçimi aldıktan sonra bile kesin olarak bitmiş değildir. Yönetmen isterse senaryodaki kimi bölümleri değiştirebilir ya da kimi bölümleri fazla, gereksiz bulup çıkarabilir.

Buraya dek yapılan açıklamalar özetlenirse, klasik yönteme göre, senaryo yazılırken önce bir tema saptanır, konu seçilir. Sonra bu konu sinemaya/televizyona uygun kısa öykü biçiminde yazılır (özet:synopsis). Bu öykü yapımcı/yönetmen ya da kurum görevlisi tarafından beğenilirse yeniden ele alınarak geliştirilir (geliştirim:treatment) ve ortaya 40 sayfadan başlayarak 100 sayfaya dek varabilen oldukça ayrıntılı yeni bir metin çıkar. Bu temel bir metindir, bu metin üzerinde öyküdeki boşluklar, yanlışlıklar, gereken ilişkilerin istenildiği gibi net ve açık olmadığı saptanmış olabilir. Çalışma sırasında bu aksaklıklar giderilir, fazlalıklar çıkarılır, açık ve belirgin olmayan bölümler/sahneler/ kişiler belirgin duruma getirilir.

Özcesi, klasik yöntem aynı öyküyü iki/üç kez elden geçirmeyi gerektirdiğinden, bu yöntemle hazırlanan senaryoların hata oranı azalmakta, öte yandan her ele alıfta öykü daha da geliştirilmektedir.

## 6 . DRAMATİK YAPININ İÇSEL ÖĞELERİ

Yemek yemenin, yürümenin, soluk alıp vermenin kuralları vardır; resim yapmanın, müziğin, dansın, uçmanın ve köprü yapmanın kuralları vardır; yaşamın ve doğanın her belirtisinin kendilerine özgü kuralları vardır. Öyleyse senaryo yazma eylemi neden kuralların dışında kalsın?..

Kalamaz elbette.

II. Bölümde de açıklandığı gibi, senaryo yazarının çalışması genelden tikele doğru bir sıra aşama içinde gerçekleşmektedir. Bir filmin ya da televizyon izlencesinin oluşturulması temelde üç aşamadan geçmektedir: 1.) Tema ve seçimi; 2.) temanın bir öykü içinde işlenmesi, senaryo çalışması (olgu:action); 3.) Metnin çekim senaryosu durumuna getirilmesi (olgunun sinemasal işlenmesi).

Senaryo yazarının tam anlamıyla katılmadığı diğer aşamalar ise 1.) çekim senaryosunun filme/banta kaydedilmesi (çekim evresi); 2.) senaryonun akışına göre filme/banta alınmış parçalar arasından seçim yapıp, bunların birleştirilmesi (kurgu: editing-cutting evresi).

Bu açıklamadan şu sonuç çıkmaktadır: bir filmin ya da televizyon izlencesinin yapımından sorumlu üç temel kişi vardır: senaryo yazarı, yönetmen, kurgucu. Yapı bakımından bu üçlünün tam bir iletişim içinde olması gerekir. Üçü de yapıtı, bir derlenmiş kurgu olarak görebilmelidir (161)

Senaryo yazarı yapıtı böyle düşünmeli, yönetmen senaryo yazarının bu yaratısına fiziksel biçim sağlamalı; kurgucu, çekilen parçaları kesip birleştirirken senaryo yazarının anlatımının gerektirdiği tam ölçüyü bulmalıdır. Bu anılan kişilerin her üçü de yapıtın yaratıcılarıdır. Üçlünün uyumu ortaya izlenmeye değer bir yapıt çıkaracaktır.

Senaryo yazma kurallarını saptamaya çalışan kimi yazarlar, bir senaryonun içsel öğelerini şöyle sıralamaktadırlar: tema, olaylar, olayların örüntüsü, çatışma, karışıklıklar, zorunlu sahne, atmosfer, konuşma örgüsü (diyalog) düğüm, doruk nokta, çözüm. Bu öğelerden her biri üzerinde açıklamalar ve çözümler getiren bir çok kitap yazılmıştır. (162).

#### A. HER YAPITIN BİR TEMASI BULUNMALIDIR

Her sanat ürünü gibi, ne tür olursa olsun sinema filmi ve televizyon izlenceleri bir şeyler anlatmak, bir düşünceyi, bir görüşü yansıtmak; izleyiciye belirlenmiş bir iletiyi, öğretiyi ulaştırmak amacıyla oluşturulmaktadır. Diğer bir söyleyişle, senaryo yazarının da her sanatçı gibi bir diyeceği vardır ve bunu izleyicisine görüntülerle anlatmak istemektedir. İşte aktarılmak istenen ileti, düşünce, bildiri filmin/televizyon izlencesinin içeriğini oluşturur. Sinema/televizyon yapıtının özünü yaratır. Bir yapıtın ana düşüncesine egemen olan bu anlama/iletiye tema denilir.

-----  
 (162) LAJOS EGRI, Piyas Yazma Sanatı, Çev: Suat Taşer, YAZKO (Yazarlar ve Çevirmenler Yay. Ürt. Koop.), İst., 1982, s.17

Tema, önceden tasarlanan ya da saptanan bir öneri, tartışmaya temel olan bir görüştür. Belli bir sonuca götürülmek üzere ileri sürülmüş ya da benimsenmiş, senaryonun ereği olan bir öneridir (163).

Tema, dramatik yapının başlangıç noktası olup, bir içeriğin, bir düşüncenin, bir özün en kısa yoldan özetlenmiş biçimidir. "Tema bir kavramdır, bir sinema filminin, bir televizyon izlencesinin başlangıcıdır, eylem noktasıdır. Tema bir tohumdur, bu tohumdan ağaç ya da bitki üreyip gelişir" (164).

Tema'nın önemi konusunda, oğul Alexandre Dumas'ın görüşüne katılmamak olanaksız: "Nereye gideceğini bilmeden, hangi yoldan gidileceğini nasıl söylersin, sana yolu tema gösterecektir" (165).

Açıklamaların ışığında tema'nın tanımı şöyle yapılabilir: Bir filmin ya da televizyon izlencesinin ilk görüntüsünden son görüntüsüne dek, anlatılmak istenen, ilk ve son görüntüleri arasında enine boyuna işlenen, geliştirilen, bir konuya bağlı olarak anlatılan ana düşünceye, görüşe, iletiye, öğretiyeye tema denilir. Gösterim Terimleri Sözlüğü, tema'yı şöyle açıklamaktadır: "Asal Düşünce, Ana Fikir (İng. Theme, Subject) bir konunun, bir düşünceyi belirtmek için işlenmesiyle ortaya çıkan düşünce." (166)

(163) A.g.k., s.20

(164) A.g.k., s.17 (FERDİNAND BRUNETLERE, JOHN HOWARD LAWSON, BRÄNDER MATTHEWS, GEORGE PIERCÉ BAKER'den akt.)

(165) KENNETH MACGOWEN,

(166) ÖZDEMİR NUTKU, Gösterim Terimleri Sözlüğü, T.D.K.Yay., Ankara, 1983, s.6

Her filmin, her televizyon izlencesinin bir teması vardır. İster öykülü film olsun, ister belgesel ya da bilimsel yapım olsun, isterse öğretici film olsun, her yapımın senaryosunda kesinlikle iyi belirlenmiş bir teması bulunmalıdır. Öykülü filmlerde, senaryo yazarının hayalgücüne dayanarak düzenlediği bir öykü anlatımından oluşan filmlerde, tema daha da önem kazanmaktadır. "Öykülü filmin amacı, insan düşünce ve devinimlerinin, senaryo yazarının hayalgücüyle düzenlediği bir öykü çerçevesinde sinema/televizyon yoluyla ortaya konulmasıdır. Tema' da, bu öykünün temelini, belkemiğini oluşturur" (167).

Senaryo yazarının sağlıklı, kalıcı bir senaryo yazımı için kesinlikle bir temadan yola çıkması gerekmektedir. Bu öyle bir tema olmalı ki, varılmak istenen ereğe, yazarı/yönetmeni döndürüp dolaştırmadan iletebilsin (168).

Senaryo yazarı neşelerden tema çıkarabilir?..

Tema, çok çeşitli kaynaklardan çıkarılabilir. Temayı belirlemenin birden çok yolu olabilir, önemli olan, anlatımın değil, düşüncenin değişmemesidir. Tema çıkarmanın yollarından birincisi, doğallıkla her şeyden önce senaryo yazarının kendi yaşam deneyimlerinden çıkarmasıdır. Senaryo yazarı, günlük yaşayışında ve günlük deneyimleri sırasında karşılaştığı her hangi bir olaydan ya da her olaydan bir tema çıkarabilir. (169). Tema, senaryo yazarının

(167) ONARAN, A.g.k., s.15

(168) EGRİ, A.g.k., s.25 (Bir yapıtta ana tema yanında, yan temalarda bulunur. Ama bunlar hiç bir zaman ana temanın önüne geçmemelidir)

(169) ONARAN, A.g.k., s.18, (Muhsin Ertuğrul'un Şişli Güzeli Mediha Hanımın Facia-i Katli, gerçek bir olaya dayanmaktadır.

okuduğu bir roman, öykü, tiyatro oyunu, şiir ya da gazete haberinden de çıkarılabilir (170). Belli bir çağın modası, belli temaların ele alınmasını yazar için çekici kılabilir. Temalar toplumsal koşullara göre değerlendirilir. Toplum yaşayışındaki her olay bir tema oluşturabilir. Ama önemli olan, bu temanın ilgi çekici olmasıdır. Bu nedenle, senaryo yazarı önüne çıkan çeşitli temalar arasından bir seçim yapmak zorundadır (171).

-----

- (170) A.g.k., s.18 (Yavuz Turgul'un Ahmet Muhip Dranas'ın Fahriye Abla şiirinden aynı adla yaptığı film; Lütfü Akad'ın Kanun Namına, Metin Erksan'ın Kuyu filmleri gazete haberine dayanmaktadır)
- (171) D.W.Griffith'in Hosgörüsüzlük (Intolerance) filmi- nin teması şudur: "En eski zamanlardan bugüne dek tüm çağlar boyunca ve tüm insanlar arasında, ardından cinayet ve kanı sürükleyerek hoşgörüsüzlük sürüp gitmiştir." Bu oldukça geniş bir temadır.Yalnızca "tüm çağlar boyunca ve tüm insanlar arasında" yayılması bile, olağanüstü malzemeyi gerektirmektedir. Bu nedenle Griffith yalnızca dört devri ele alarak: Eski Babil, Beytüllâhim'de İsa'nın Haça Gerilmesi, Saint-Barthelmy Kıyımı, Çağımızda Bir Olay konuları çerçevesinde tema'yı elinden geldiğince sınırlamaya çalışmıştır. Sonuç, yine de son derece ilginçtir: Her şeyden önce oniki kısma ancak sığdırılan film o denli ağır olmuştuki, verdiği yorgunluk ve ezinç, etkisinin çoğunu alıp götürmüştür. Sonra da malzemenin bolluğu yönetmeni bu temayı ancak genel olarak işlemeye, ayrıntılara dokunmamaya zorlamıştır. Bu nedenle temanın derinliği ile bunun biçimlenişindeki üstünlük arasında büyük bir uyumsuzluk ortaya çıkarmıştır. Ancak olgu'nun daha yoğunlaştığı günümüzde geçen bölüm, gereken etkili izlenimi oluşturmaktaydı. Burada unutulmaması gereken iyi filmlerin çoğunun basit temaları ve hiç de çapraşık olmayan olgusuyla göze çarpmakta olduğudur. (ONARAN, A.g.k., s.20)

Bir sinema ya da televizyon yapıtının dramatik yapısını oluşturan tema'nın en önemli özelliği ilgi çekici, son derece yalın ve sağlam, açık, belirgin işlenmeye elverişli olmasıdır. Sinema ve televizyon diğer sanatlarla kıyaslanmayacak denli geniş bir kitleye seslendiği, yöneldiği için de bu anlatılmak istenen şeyin yalın olması kaçınılmaz bir zorunluluktur. Temanın bu özellikleri taşıması bir yerde, temanın seçilmesiyle güdülen amacın belirli olması, bu amacın izleyicilerce kolaylıkla anlaşılmasını sağlar. Bunu sağlamak için de, senaryo yazarı, elindeki malzeme içinden dikkatli, titiz bir seçim yaparak temayı en iyi ortaya koyabileceklerini alıkoyar. Gerek yapıtın anlaşılabilir olmasını, amacının açık, belirli olmasını sağlamak, gerek yapıtın bütünlüğünü sağlamak bakımından senaryo yazarının tek bir temayı ele alması, bunun üzerinde çalışması yerinde olur.

Bir tema seçildikten sonra, yapılacak şey onu işlemektir. Temanın işlenmesi demek, devinimlerin (action) düzenlenmesi, bu devinimleri oluşturan kişilerin tanıtılması, başlıca özelliklerinin belirtilmesi, bunların birbirleriyle olan ilişkilerinin açıklanması, tüm bunların belli bir çevre içinde yerleştirilmesi demektir (172).

Senaryo yazarı, temayı senaryo içinde işlerken, sinemanın/ televizyonun özelliklerine uydurmak zorundadır. Tema'yı görüntüler içinde düşünmesi, görüntülü olarak tasarlanması gerekmektedir.

Öykülü filmlerde tema belirli bir konunun içinde işlenir. Bundan anlaşılacağı gibi, aynı tema istenirse birbirinden çok değişik konular içinde de işlenebilir. Aynı temadan değişik senaryo yazarları, hatta aynı yazar konuları değişik başka senaryolar yazabilirler. Olaylar dizisi bir sinema filminin/televizyon izlencesinin gövdesi ise, tema'da onun tihidir. Aynı yapıt içine sıkıştırılmak istenen birden fazla tema çevresinde birbirine arapsaçı gibi dolaşmış bir sürü devinim, hem yapıtı anlaşılmasız bir duruma sokar, hem de amacın yitmesine, üstelik yapıtın gereğinden fazla uzamasına, bu da yapıtın verilmek istenen gerçek iletisinin yitmesine neden olur (173).

Sinema tarihinin tüm büyük yapıtları, hiç düşünülmezsizin söylenebilir ki, tek bir tema çevresinde kurulmuş, son kerte yalın yapıtlı filmlerdir.

Ne tema, ne de senaryonun bir kesimi kendi başına buyruk bir yaşam hakkına sahip değildir. Sanat yapıtında her şey uyumlu bir bütünlük içinde yer almalıdır. Çünkü evrende her şey birbiriyle yakından ilişkilidir. Yaşamda hiç bir konu diğerinden soyutlanarak tek başına ele alınamaz (174).

Yinelenirse, tema bir sinema/televizyon yapıtının özünü, içeriğini oluşturur. Bu da izleyicisine bir ileti,

-----  
 (173) Macar sinema estetikçisi Bela Balasz, Görünebilir Adam (Der Sichtbare Mensch) yapıtında, yazınsal yapıtlardan sinemaya uyarlanan çalışmaların başarısızlığının her şeyden önce, senaryoların bol sayıda malzemeyi filmin dar çerçevesine sığdırmak çabasıyla doğduğunu yazmaktadır. (ONARAN, A.g.k., s.18)

(174) EGRİ, A.g.k., s.36

bir öğreti vermek isteyen sanatçı için büyük bir önem taşımaktadır. Ama sanatçı ile çevresi arasında sürgit bir engelleme her zaman vardır. Bu nedenle senaryo yazarı, tema seçiminde tüm olarak özgür sayılamaz. Tema seçiminde, yazarın kendi eğilimlerinin, isteklerinin yanı sıra, yapım-evi ya da kurumun baskısı, denetleme (sansür), toplumsal ve ekonomik etkenler, izleyicilerin koşullandırılmışlığı ve baskısı önemli rol oynamaktadır. Bu nedenle çoğu kez senaryo yazarı benimsemediği sudan temaları işlemek durumunda kalmaktadır. Senaryo yazarlığını bir uğraş olarak gören yeni yazar adaylarının bu gibi durumlara hazırlıklı olması gerekir.

Kimi senaryo yazarı, elinden geldiğince kestirme yoldan giderek, elindeki malzemeyi tutumlu kullanarak sonuca giderken; kimi senaryo yazarı, genellikle, bir düşünceden devinerek ya da bir durumun çekiciliğine kapılarak senaryo yazmaya oturmaktadır. Kuralları hiçe sayarak işi daha ilerilere bile götürmektedirler. Önemli olan, o düşüncenin ya da durumun bir filme/televizyon izlencesine değip değmeyeceğidir. Bin senaryo yazarının dokuzyüz doksandokuzunun böyle çalıştığını bile bile, bu konudaki kesin görüş, bu işin böyle olmayacağı yolundadır. Hiç bir düşünce, hiç bir durum kesinlikle belirlenmiş bir tema olmadan, yazarı mantıksal bir sonuca ulaştıramaz (175).

İlk kez senaryo yazmaya girişen kişi, karışıklık, gerilim, çatışma, tinsel durumu ya da yazmayı tasarladığı

senaryo ile ilgili -bunlara yakın daha başka sorunlar arasındaki- ilişkiyi henüz anlayacak düzeyde değildir. Temanın ne demek olduğunu bilmektedir ama bu bilgisini kağıt üzerinde uygulayamaz (176). Burada her zaman senaryo yazarının karşısına iki güçlük çıkar: Birincisi, sinema ya da televizyon dilini iyi bilmemek; ikincisi, temayı açık, yalınç olarak ortaya koyamama. Birincisinin tehlikesi, sözün gevelenip durulmasıdır. İkincisi, temayı tam olarak verememe kuşkusu nedeniyle anlamsız ayrıntılara sürüklenmektir. Bu da temanın gözden kaçırılmasını getirir. Ama buna karşılık, olay dizisi birlikteliğini sağlamaya çalışırken de tema, yaralı bir başparmak gibi göze çarpmamalı, çatışmayı mekanik duruma getirip kişileri kuklaya dönüştürmemelidir. İyi kurgulu bir öyküde, tema'nın nerede olduğunu, öykünün ya da kişilerin nerede devinime geçtiğini kestirmek olanaksızdır (177).

Tema ile konunun ana hatları saptandıktan sonra, önce bir film öyküsü (synopsis) yazılmaktadır. Tema'nın genel hatlarla belirtilmesi anlamında olan bu öykü 5-6 sayfalık bir metindir. Sonradan bunun 50-60 sayfalık bir geliştirmeye (treatment) dönüştürülerek, anlatımın geniş zaman kipi içinde belirlenmesi evresi gelir. Böylesi bir metinden artık bir ön-senaryo ve ayrıntılı bir çekim senaryosu çıkarılması olasıdır. Öyleyse dar anlamda tema ile konu; geniş anlamda, tema ile senaryo arasında yakın

(176) A.g.k., s. 17

(177) A.g.k., ss. 47-48

bir ilişki bulunmaktadır. Ancak, özellikle tecimsel sinemada bunun temel bir kural oluşundan kesin olarak sözü edilemez. Çünkü tecimsel sinemada, konu seçiminde temanın yanı sıra kimi başka nedenler de rol oynamaktadır. Örneğin çok-satan (best-seller) bir roman, salt bu özelliği nedeniyle bir filme/televizyon izlencesine konu olabilmektedir.

Senaryo yazarı konu açısından hemen hiç bir sanat dalıyla ölçülmeyecek oranda bir bolluğa sahiptir. Altı güzel sanat dalından sonra oluşan sinema (yedinci sanat), diğer altı güzel sanat dalının çoğu özelliklerinden yararlanmıştır. Bunlardan özellikle roman ve tiyatro oyunları konu açısından sinemaya/televizyona her zaman kaynaklık etmektedirler. Senaryo yazarı konu bakımından yalnızca bunlarla sınırlı değildir. Güncel yaşamda karşılaşılan her hangi bir olay, bir anı ya da bir gazete haberi de bir filme/bir televizyon izlencesine konu olabilmektedir.

Özcesi, senaryo yazarı konusunu isterse günlük yaşamda karşılaştığı olaylardan, anılardan, izlenimlerden, her hangi bir gazete haberinden seçebilir; isterse okuduğu bir romanı ya da öyküyü, izlediği bir tiyatro oyununu sinemaya uyarlamayı düşünebilir. Bu durumda sinemada/televizyonda konu kaynakları iki ana bölümde toplanabilir:

- Özgün konu
- Uyarlama

## B. ÖZGÜN KONU

Özgün konu, daha önce diğere bir sanat dalının gereğine uygun olarak yazılmayan, salt sinema/televizyon için düşünülerek yazılan bir öyküdür.

Özgün senaryo çalışmasında yapılacak ilk iş bir tema seçimi, sonra bu temaya uygun konu aramaktır. Konu, güncel yaşamda karşılaşılan bir olaydan, anılardan, gazete haberlerinden, bir izlenimden, yazarın kendi öz yaşamsal deneyimlerinden çıkarılabilir. Ancak bunlar, çoğu kez, yalnızca bir çıkış noktasıdır. Söz gelimi, güncel yaşamdan alınan bir konu ile yola çıkılması durumunda, bu olay tek başına bir filmin/bir televizyon izlencesinin konusu olamaz. Çünkü film ortalama birbuçuk saatlik bir süreyi kapsamalıdır. Bu süre içinde izleyicinin ilgisini uyandırmak, bu ilgiyi canlı tutmak için tek bir olay, haber, izlenim yeterli olmayabilir. Bu nedenle senaryonun çeşitli evrelerinde çeşitli olaylar değişik biçimlerde geliştirilir, araya çatışmalar, düğümler konularak gerilim sağlanır ve böylece çıkış noktasından devinimle bir öykü yazılmış olunur. Ortaya çıkan öykü, sinematoğrafik (sinemaya uygun) olaylar dizisi olan bir öyküdür.

Bu öyküde, konu ana hatları ile ortaya konulur. Bundan sonra öykünün kişileri üzerinde durulur. Olayların geçeceği yerler (mekanlar) belirlenir. (Synopsis)

Öykünün beğenilmesinden sonra, öykü geliştirilir. Üçüncü aşamada ayırlama yapılır. Bu aşamada öykü bölümlere, ayırımlara (sekans), sahnelere, sahneler de daha sonra yönetmen-yazar işbirliği ile çekimlere ayrılır. Bu son aşama çekim senaryosudur.

### C. UYARLAMA

Uyarlama, bir diğ er sanat dalında, örneğ in tiyat-ro oyunu, roman, öykü, şiir, resim vb. ürününü alıp, onu sinemaya ya da televizyona aktarılmasıdır (178 ) Bu ko-nuda, dikkat edilmesi geren en önemli nokta, uyarlama için seçilecek yapıtın sinematografik olmasıdır.

Sinemanın ilk yıllarında diğ er görsel ve yazınsal sanatlarla ilişki, örceleri sinema sanatçılarına sağlıklı bir ilişki gibi görünmüştür. Örneğ in, sonraki yıllarda bir çok tiyatro oyunu, sinemaya uyarlanmış ama bunlardan fil-me alınmış tiyatro oyunları değ il, birer tiyatro oyunu u-yarlaması ortaya çıkmıştır. Yazın -özellikle roman ve öy-kü- sinema için belli başlı konu kaynaklarından biri duru-muna gelmiştir. Bir çok film için özgün müzik bestelenmiş, kimi filmler için de daha önce başka amaçlar için yapılan bestelerden yararlanılmıştır. Bu da göstermektedir ki bu ilişki tek yönlü değ ildir. Diğ er bir söyleyişle, sinema yalnızca diğ er sanat dallarından almakla yetinmemiş, bu ilişki çerçevesinde ş unları da gerçekleştirmiş tir ( 179):

Sinema, roman, öykü, tiyatro uyununu filme alarak, -televizyona uyarlayarak bunları okur ya da tiyatro izle-yicisi ile kıyaslanmayacak oranda büyük izleyici kitlele-rine ulaştırmaktadır.

( 178) Roman ve tiyatro uyunlarının yanı sıra kuşkusuz öy-küler de uyarlanabilir. Öyküler sözü edilen sorun-ları pek yaratmazlar. Sinemaya uygun her öykü geliş-tirim sırasında senaryo yazarına uyarlama ilgili sorunlar çıkarmaz.

( 179) ŞENER, A.g.k.

Sinema sanatındaki kimi gelişmeler diğer sanat dallarını da etkilemektedir. Örneğin, romanda sinemadaki kurgu anlayışı; synopsis'e benzer bir sunumla geniş zaman kipine ağırlık veren anlatım kullanılmaya başlanmıştır.

Yeni kimi akımlar hızla ve çok sayıda kişiye sinema tanıtmıştır. Yeni Dalga'nın ilk yıllarında kimi filmi, Varoluşçuluk akımını yayması gibi.

İlk bakışta uyarlama ile özgün konu arasında senaryo yazmada, ilkinin daha kolay olduğu sanılabilir. Oysa gerçek bunun tam tersidir. Uyarlama, özgün senaryoya oranla daha büyük güçlükler taşımaktadır.

Temelde bir romanın ya da tiyatro oyunun sinemaya/televizyona uyarlanması sırasında ortaya çıkması olası iki ana sorun bulunmaktadır: Birincisi, yazınsal yapıtların sinemaya/televizyona uyarlanmasında sık sık rastlanan başarısızlık, bu yapıtlarda ortaya konulan bir çok malzeme yığınının filmin dar çerçevesi içinde yerleştirilmesinden doğmaktadır. Bu malzeme yığınının hangisi filme/televizyon izlencesine girecektir; hangisi dışarıda bırakılacaktır?.. Yapıtın özüne zarar vermeden bu seçme nasıl yapılacaktır? Uyarlamalarda senaryo yazarının karşısına çıkan ilk sorun budur.

İkinci sorun, seçilen malzemenin sinema/televizyon diline nasıl çevrileceğidir. Yazınsal bir yapıt, hangi tür içinde oluşturulmuşsa (roman, öykü, tiyatro oyunu...) sinema ya da televizyonun özellikleri göz önünde tutularak değil, yazıldığı türün kurallarına, özelliklerine uygun olarak yazılmıştır. Kullanılan malzeme, ilişkili olduğu sanatın malzemesidir.

ca ) Sinema - Yazın İlişkisi

Sinemanın ilk yıllarında ve hatta şimdi bile birbirlerini uyumlu bir biçimde tamamladığı söylenen sinema ile yazın arasında gözle görülür bir ayırım yapılmaya başlanmasıyla gelişim içindeki sinema, yalnızca yazından değil, diğer sanat dallarından da ayrılarak ve giderek daha bağımsız, kendine özgü bir duruma gelmektedir. Ancak, bu, yine de çok hızlı olmamıştır. Burada çok ayrımlı aşamaları olan çok uzun bir süreç söz konusudur. Çünkü diğer sanat dallarına ilişkin olan, ama sinema sanatçılarının bir türlü kullanmaktan vazgeçemedikleri bir takım özgün ilke sinemaya belli bir ölçüde yerleşmiş bulunmaktadır. Bunun sonucunda sinema yazın, resim ya da tiyatro gibi etkilere dayanmadan kendi araçlarıyla doğruları açıklama yetisini yitirme tehlikesiyle karşı karşıyadır (180 ). Sinema usa gelebilecek her türlü olguyu işleyebilir, yaşamdaki istendiği denli çok şeyi eleyebilir. Yazında özel bir durum oluşturan şey, sinemanın en temel sanatsal yasalarının bir anlatımıdır. Usa gelebilecek her şey, bir tiyatro oyununun ya da bir romanın yapısı açısından bu, çizgiyi aşmak olmaktadır. Sinemada ise durum hiç de böyle değildir.

Bir roman, oylum bakımından, filmde daha uzun olabilir. Olagan uzunluktaki bir film 80-90 dakika sürmekte,

-----  
( 180) TARKOVSKİ, A.g.k., s.25

iki saati aşan film uzun sayılmaktadır. Oysa, 300 - 400 sayfalık bir romanın okunuşu -okuyuş hızına göre- 7- 8 saat sürebilmektedir. Karşılaştırma yapılırsa, bir filmin uzunluğu uzun bir öykünün uzunluğuna eşittir. Bununla birlikte, film konusu uzun bir öyküden uyarlanırsa bile onu aynen izlememektedir. Çünkü daha önce değinildiği gibi, her ikisinin de anlatım özellikleri değişiktir. Bu durumda ortaya uyarlanması ustalık ve güç olan bir sorun çıkmaktadır: Uyarlama için bir diğer sanat yapının uzununu bozmadan, kısaltmak ve değiştirmek... Bu uyarlama yapan senaryo yazarının dikkate alması gereken en büyük sorundur. Örneğin, tiyatro oyunu ya da roman olarak yazılan bir yapının, belli akış içinde hiç yadırganmayacak kimi bölümlerinin sinema / televizyon senaryosu uyarlanması sırasında, kısaltılması ya da değiştirilmesi gerekebilir. Bu, yapının yazarından / sahibinden izin alındıktan sonra yapılabilir.

Uyarlama işinde, genel olarak iş, roman, öykü ya da tiyatro oyunun belli başlı devinimlerinin, başlıca kişilerinin ve çevresinin korunmasıyla olmaktadır. Bundan sonra elde edilen malzeme yazı dilinden sinema/ televizyon diline çevrilmektedir. Diğer bir söyleyişle elde ki malzemeye görsel olarak karşılıklar aranmaktadır.

Senaryo yazarı ile roman/öykü yazarı arasındaki temel ayrım buradadır.

Bir romanın bünyesel yapısı, kişilerin konuşmalarından daha fazlasını içermektedir. Bir romanda çevreye (mekan) ve döneme (zaman) ilişkin ayrıntılar verilmektedir. Nasıl bir tiyatro oyununda, izleyicinin hayali için sunum sırasında ancak kimi ipuçları oluşturacak denli değil de, sunumun tüm görsel-işitsel öğeleri veriliyorsa, romanda da okuyucunun hayaline temel oluşturacak geniş ipuçları sağlanmak durumundadır. Bu nedenle, roman yazarının belli bir eşyayı (somut bir kavramı), kimi davranışların nedenlerini, her hangi bir gelişmeyi, oluşumu anlatması, bir çevreyi betimlemek için bir çok sözcük yığınının başvurulması, sayfalarca yazması gerekmektedir. Buna karşılık, senaryo yazarı, belirtilen eşyayı, gelişimi, oluşumu zaman açısından ekonomik davranma nedeniyle ve uyarlamaya çalıştığı/yazdığı senaryonun görsel bir sanat yapıtı için yazdığını unutmayarak tek bir görüntü ile ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinema/televizyon, romanda olduğu gibi kişilikleri, eşyayı, gelişimleri tanımlamaz, onları varlık olarak sunar. Ama romandaki bu tür anlatımdaki aynı olguyu, havayı ve gelişmeyi yaratacak görüntü ya da görüntülerle... Üstelik bunları hem aynı akışı sağlayacak, hem sinematografik olacak, sinema/televizyona uygun olacak, hem de süre açısından yapıtın tümü içinde uygun bir yer tutacaktır.

Fakat roman yazarının bir kaç tümce ile anlattığı psikolojik bir durumu, senaryo yazarı görselleştirebilmek

için uzun görüntüler dizisine başvurmak zorunda da kalabilir. Burada amaç yine senaryonun sinematoğrafik öğeler taşımasıdır. Bu durumda senaryo yazarının tek çıkar yolu simgelere, karşılaştırmalara, çeşitli söz sanatlarının görüntüdeki karşılıklarına başvurmaktır. (181). Motiflerle, simgelerle güçlendirilen tema, motif ve simgelerin çeşitli aşamalarda gelişimi ile daha belirgin bir duruma gelmektedir. Ama, kimi zaman yalın bir davranışta karmaşık psikolojik durumu vurgulayabilmektedir, bunu da unutmamak gerekir. Böylece yılları kapsayan serüvenlerin anlatıldığı uzun sürede okunabilen roman bir filmde birbuçuk/iki saatte izlenir duruma getirilmektedir.

Bir tiyatro oyununun bünyesel yapısı sunulmak amacıyla, kişiler arasındaki konuşma örgüsünü (diyalog) içeren bir metinden oluşmaktadır. Dramın zaman ve mekanı, bu metnin sahne düzenine göre uyarlanması gözönünde tutulur. Aynı sahnede bir yıl öncesi ve sonrasına, ya da aynı perdede bir yerden diğerine sıçrayışlar yapılmaksızın... (182).

Görünüşte birbirine yakın olmakla birlikte, bir tiyatro oyununun sinema/televizyon senaryosu durumuna getirilmesinde yine de güçlükler ortaya çıkmaktadır. Kimi görüşlere göre, tiyatro oyunları, romanlara oranla sinemaya/televizyona uyarlanması en elverişsiz konu kaynağıdır.

-----  
(181) İyi senaryo yazarlarının en göze çarpan özelliği de bu noktada belirir: Basit bir eşya, basit bir davranış onların elinde, yazarın uzun tümcelerle anlatmak zorunda olduğu psikolojik durumu belirtir. Sinemanın tüm usta yaratıcıları, en sınırlı araçlarla en geniş yorumlamayı gerektirecek anlatımı gerçekleştirebilen kimselerdir. (ONARAN, A.g.k., s.18)

(182) A.g.k., s.19

cb) Sinema - Tiyatro İlişkisi

Sinema - Tiyatro ilişkileri dört açıdan ele alınarak incelenmekte ve değişik sonuçlar ortaya konulmaktadır:

- İlk zamanlar, tiyatro salonunda, izleyicinin görüş açısından tüm oyun, perdeye getirilmiştir. Ancak bu yöntemle elde edilen bir tiyatro uyarlaması değil, filme çekilmiş tiyatro oyunu'dur. Bu yöntemin sinema sanatındaki, sinema dilindeki, sinema anlayışındaki gelişmeyi engellediği açıktır.

- Sinemanın ilk yıllarında, oyuncu olarak ünlü tiyatro oyuncularından yararlanılmıştır. Bu oyuncuların tiyatro oyunculuğu alışkanlıkları sinemada da sürmüş, sinemaya özgü oyunculuğun gelişmesini geciktirmiştir. Ama yine de bu ünlü oyuncular sinemaya bir izleyici kitlesi kazandırmışlardır. Bu da olumlu bir durumdur.

Sinema - tiyatro ilişkilerinin en sağlıksız yönü, hiç kuşkusuz sinemanın apayrı bir sanat dalı olarak kabul edilmemesi, filmlere konudan, oyuncularından kaynaklanan teatral anlayışın egemen oluşudur.

Insanı, sınırları olmayan bir mekana oturtmak, hem yanından, hem de uzağından geçen büyük insan kalabalığı ile onu kaynaştırmak, tüm dünyayla girdiği ilişkiyi göstermek; sinemanın anlamıdır (183). Sinemada zaman, bir olgu biçiminde sonulduğunda, bu olgunun yalın dolaysız bir gözlemlerle verilmesi anlamına gelmektedir. Sinemanın en

-----  
(183) TARKOVSKİ, A.g.k., s.70

temel ögesi, filmin en belirsiz karesinden en sonuncusuna dek varolan ve onu belirleyen en önemli şey gözlem olmaktadır (184).

Fazla usta olmayan senaryo yazarları/ diğer sine-  
macılar, filmde değişik mekanlar kullanılmasının sinema-  
tografik bir gereklilik olduğunu ileri sürmektedirler.  
Özellikle de tiyatro yapıtlarından yapılan uyarlamalar-  
da bol bol mekan değişikliği kullanılmaktadırlar. Oysa,  
Hitchcock, bir tiyatro oyununun sağlamlığının oyundaki  
yoğunluktan ileri geldiğini öne sürmektedir. Bu konuyla  
ilgili olarak Jean Cocteau'nun Les Parents Terribles oyu-  
nunu sinemaya uyarlaması üzerine Andre Bazin'in yazdığı  
denemeler oldukça aydınlatıcıdır (185).

Sinemada zamansal devinimin ve düzenlemenin yasa-  
larının bile tiyatronun yasalarından ayrımlı olması ge-  
rekmemektedir. Yinelemek gerekirse, söz konusu olan, olgu  
biçimini almış zaman olmaktadır. Olgular bütününün par-  
çacıklarını seçip aralarında ilişki kurulurken, sinema  
sanatçısı elinde nelerin bulunduğunu, nelerin bu parça-  
cıkların kopmaz bir biçimde birbirine bağlandığını çok  
iyi bilmek, görmek ve işitmek zorundadır. "Sinema budur.  
Öteki türlü, bir de bakarız, alışıldık tiyatro dramatur-  
gisine, önceden belirlenmiş kişiliklerden yola çıkan  
bir konuya dayalı yapıya saplanıp kalmışız" (186).

-----  
(184) A.g.k., s.71

(185) CHION, A.g.k., s.152

(186) TARKOVSKİ, A.g.k., s.70

Boylum bakımından film senaryosu ile tiyatro oyunu arasında büyük bir başkalık göze çarpmaz, fakat anlatım aracı olarak aralarındaki ayırım oldukça büyüktür. Tiyatro, doğrudan doğruya söze dayanan bir sanattır; sinema ise görsel bir sanat. Genel olarak, tiyatrodaki gibi belli bir dekor içinde beş/altı kişinin konuşması, sinemada dayanılmayacak bir gösteridir. Bir tiyatro oyunu yalnız dinlenerek de devinimlerini, temel çatışmalarını, düğümlerini, dolantılarını ortaya koyabilir. Ama bir film senaryosu yalnızca konuşma örgüsü (diyalog) dinlenerek, okuyarak izlenemez. Bu görüş, tiyatro sanatının, sinemadan daha düşük bir sanat olduğunu göstermez. Yalnızca ikisinin birbirinden ayrı sanatlar olduğunu gösterir. Tiyatroda önemli olan yazınsal yüklemeler (imalar)'le sözler ve olgulardır. Buna karşılık sinemada önemli olan, kişilerin aralarında konuştukları (sözlü bölümlerin) diğer öğelerle desteklenen görüntüdür.

Bir sinema senaryosunun konuşma örgüsü (diyalog), tiyatro oyununun konuşma örgüsünden çok başkadır. Tiyatro oyununda konuşma örgüsü en önemli öğedir, oyunun tüm devinimleri giderek gelişen bu yolla açıklanmaktadır. Oysa bir film senaryosu konuşma örgüsü, hemen hiç bir zaman görüntüyü açıklamaz (187). Sinema konuşma örgüsü görüntüyü tamamlar, ona yardımcı olur.

(187) Sinemada böyle bir durum, yazında hasiy denilen gereksiz sözlerle uzun anlatımdan başka bir sonuç vermez. (ONARAN, A.g.k., s. ). Bu konudaki açıklama çalışmanın konuşma örgüsü bölümünde yer alacaktır.

Tiyatro oyunlarından film senaryosu uyarlama çalışmaları sırasında, sessiz film döneminden bu güne dek kullanılan temel yöntem şöyledir: Senaryo yazarı bir tiyatro oyununu alıp "Ben bundan film yapacağım" diye yola çıkmaktadır. Bu kararın alınmasından sonra yapılacak ilk iş, oyunu genişletme işlemi'dir. Genişletme işleminde, senaryo yazarının yapacağı şey, sahne sınırları içinde kalmış olayı, Fransızların oyunu özgürce anlatma (188) adını verdikleri çalışma ile sahne dışına taşımaktır. Burada önemli olan, bir zorlama ya da dış çekim olsun mantığı değil, olayın gelişimine katkısı bulanacak dış sahneleri yazmaktır. "Karakterlerden birinin piyeste taksiyle geldiğini düşünelim. Filmde taksinin gelişi, insanların taksiden çıkması, parayı ödemesi, merdivenlerden çıkması, kapıyı çalması ve odaya girmesi gösterilir. Tüm bunlar oda içinde geçecek uzun sahnenin tanıtılmasına hizmet eder. Eğer sahnede yer alan karakterlerden birisi, daha önceden yaptığı bir yolculuktan söz ederse, filmde bu yolculuk flash back (geri dönüş) yöntemleriyle gösterilir. İşte bu teknik, temel niteliği sınırlı olan sahne içinde olayları vermek olan piyeslere karşı sinemanın sağladığı bir üstünlüktür. İşin doğrusu, tiyatrodaki sahneye koyarken böyle bir yoğunluğu sağlamak çok güçtür. Üstelik bir oyunun dramatik etkisi aktarılma aşamasında ortadan kaybolabilir. Sinemacıların sık sık yanlışlığa düştükleri nokta budur. Oyuna ekledikleri şeylerle boş ve anlamsız yapaylıklar yaratırlar" (189)

(188) TRUFFAUT, A.g.k., s.211

(189) A.g.k., s.212

Televizyon oyunu adı verilebilecek özgün bir türün varlığından söz edilebiliyorsa, televizyona aktarıcılığın ötesinde bir yaratıcılık payı tanındığı anlamı ortaya çıkmaktadır.

Televizyonda üç çeşit oyundan söz edilebilir. İlkin tiyatro için yazılmış, salondaki izleyici gözönünde tutularak sahneye konmuş bir oyun, olduğu gibi televizyona çekilebilir. Televizyon burada, bir futbol maçını aktarır gibi salt aktarıcı durumundadır. Televizyonda Tiyatro nitelendirilmesiyle belirtilen durum budur. Yapıtın değerlendirilmesi televizyonun değil, tiyatronun ölçüleriyle yapılmalıdır. İkinci olarak, sahnede oynanmak üzere yazılmış bir oyun, televizyona uyarlanabilir. Bu uyarlama sırasında, oyunu oluşturan öğelerin tiyatro birimlerinden televizyon birimlerine dönüştürülür. Bu çalışmada televizyonun kendi ölçüleri işe karışmaya, hatta öncelik kazanmaya başlamaktadır. Üçüncü olarak, sahne için yazılmış bir oyun yerine, baştan bu yana televizyon birimleriyle tasarlanmış özgün televizyon oyunları yazılabilir. Oyunun metni ileri aşamalarında tiyatro oyunundan çok sinema senaryosuna benzemektedir. Ama tam bir film senaryosu da sayılmaz. Temel olarak televizyon stüdyosunda, televizyon kameralarıyla çekilmek üzere yazılmıştır. Film ögesi ancak çok zorunlu durumlarda ve daha çok dış çekimlerde kullanılmaktadır. Oyunun bir solukta ya da parça parça görüntü kayıt şeridine alınması televizyon oyunu nitelemesini değiştirmez. Değerlendirme ölçüleri televizyon ölçüleridir. Özcesi, televizyonda gösterilmek istenen tüm sahne oyunlarının televizyona uyarlanması gerekir. Yoksa tiyatroya da ihanet edilmiş olunacaktır.

cc) Sinema - Resim İlişkisi

Bir tablonun doğrudan doğruya sinemaya aktarılmaya çalışıldığı yerlerde diğer bir ilginç noktayı oluşturmaktadır, bu da güzel sanatların sinemaya yaptığı etkidir. Tek tek kimi düzenlemeler ya da -eğer renkli film söz konusuysa- görsel ilkeler gereğinden çok sinemaya uyarlanmaktadır. Ancak bu sayılan durumların her birinde yaratıcı bir bağımsızlığın sanatsal sonucu eksik kalmaktadır: sonuç yalnızca öykünmedir.

Özcesi, sinema, eğer sanatsa, diğer yakın sanat türlerinin ilkelerinden bir bireşimi olmayacağıının kesin bir biçimde söylemelidir. Ancak o zaman sinema sanatının, diğer sanatların bireşimi olma niteliği sorusu yanıtlanabilir. Yazınsal bir düşünceyle, resimsel bir yögrümlamanın bireşiminden ortaya hiç bir zaman sinema sanatına yaraşır bir görüntü çıkmayacaktır. Bu bireşimden ortaya çıkan yapıt tam anlamıyla tanımlanamaz ya da gösterişli bir öykünme olarak nitelendirilir.

Film/ televizyon izlencesi istenilen uzunlukta bir zaman parçası'ndan oluşan olguların seçimi ve birbiri arasında kuracağı bağlantıda özgür olmalıdır. Elbette ki bu, hiç durmadan tek bir adamı izlemek

demek değildir. Beyaz perde de ya da ekranda bir insanın davranış mantığı, tamamiyle ayrımsal - görünürde önemsiz- olgulara ve görüngülere (fenomen) dönüşebilmektedir. Dahası senaryo yazarının / yönetmenin olguları ele alışına yön veren düşüncesi açısından gerekli görülürse baştan seçilmiş kişilik, perdeden/ ekrandan tamamen yiterek yerini bambaşka bir şeye bırakabilir. Örneğin, içinde her hangi bir anahtar/ asal kişiliğin yer almadığı, buna karşılık herşeyin öznel, insansal bir bakışın yaşamı ele alışını açısından kavrandığı bir film de/ televizyon izlencesi de çekilebilir.

Sinema ile diğer sanatlar arasındaki en temel ayrım, filmde zaman ve mekan sınırlarının akıcı oluşunda yatmaktadır. Mekan, bir bakıma dünyasal, zaman ise bir bakıma mekansal niteliktedir.

Görsel sanatlarda, sahnede olduğu gibi mekan durgundur, devinimsizdir, değişmez, her hangi bir yöne ya da amaca yönelik değildir.

Her bölümde benzer bir nitelik taşıdığından ve bölümlerin hiç biri dünyasal olarak bir diğerinin üzerine binmediğinden, onun içinde özgürce devinebilmek olasıdır. Devininin gelişimleri sahne ya da herhangi bir yavaş ve süreli gelişmenin evreleri de değildir.

Bu açıklamalardan sonra, ayrıcalıklı kimi durumlar bir yana bırakılırsa şu söylenebilir: Uyarlama, hiç kuşkusuz ortaya kimi sorunlar çıkarır. Senaryo yazarının, sonra da yönetmenin ustalığı bu güçlükleri giderebilir. Uyarlama konusunda ilk koşul olarak öne sürülen sinemaya uygunluk, sıralanan sorunların önemli bir bölümünü taşımaması anlamına gelmektedir. Diğer bir söyleyişle, uyarlama için seçilen roman, öykü, tiyatro oyunu... sinemaya/televizyona ne denli uygunsuzsa, uyarlama konusunda ortaya çıkan sorunlar da o ölçüde azalır.

Uyarlama çalışmasında, çalışma yöntemi yine klasik yöntem kullanılmalıdır. Ancak bunu gereksiz gibi görüp, çalaka-kalem yazmaya girişenler de bulunmaktadır. Bu çalaka-kalem yöntemi daha kısa bir yol gibi görünmekteyse de, gelişim daha uzun çalışmalara neden olmaktadır. Örneğin senaryonun ilerlediği bir sırada konunun bir yerde tıkandığı ve yeni bir gelişime gerek duyulduğu görülmektedir. İşin kötü yanı bu yeni gelişimin ilk adımdan, senaryonun ilk başından çalışmanın başlaması gerektiğinin ortaya çıkmasıdır. Bu durumda yapılacak ilk ve tek şey, o ana dek yazılanları bir kıyıya bırakmak, tekrar başa dönmektir. Kimi zamanlar da bitmiş gözüyle bakılan bir senaryoda kimi ilişkilerin gereğince açık, belirgin olmadığı ortaya çıkmakta, bunun üzerine yine başa ya da ilk bölümlere dönüp aynı senaryoyu bir kez daha yazma gereği duyulmaktadır.

Bu gibi sorunlarla karşılaşmamak için ister özgün konu olsun, ister uyarlama, senaryo yazarı özet (synopsis), geliştirim (treatment) ve ayırıklama evrelerinde sık sık

aşağıda sıralanan soruları temel alarak, yeni bir çalışma yapmak zorundadır:

- Tüm sahneler, anlatım ve konuşmalar, mantıksal olarak ana temaya bağlı mı?

- Bölümlerin, ayrımların, sahnelerin başı, ortası ve sonu açıklıkla belirtilmiş ana çerçevede iyi düzenlenmiş mi?

- Senaryo ileriye doğru bir gelişimi içeriyor mu? Senaryo gelişimini ileriye doğru koruyor mu?

- Kimi sahneler ve anlatım atlandığında, senaryonun bütünü içinde yoklukları ayırdediliyor mu?

- Senaryonun iletisi kesinlikle açık mı?

Senaryo yazarı, roman, öykü, tiyatro oyununu senaryo yazımı için ele aldığı ya da özgün bir konuyla çalıştığı anda tüm bu sorunları gözönünde bulundurarak çalışmalıdır.

Senaryo yazarı, eli altında bulunan her türlü malzemenin sinema/televizyon olanaklarına göre yerli yerinde kullanmayı sağlayacak çalışmayı yaparken, sözcükler yerine görüntüler, etkiler, plastik anlatım malzemeleri kullanmalı, kurgunun özelliklerini de düşünerek, yapıtı yeniden yazmalıdır.

Bilgi, deney, hayalgücü, senaryo yazarına tüm bu çalışmalarında rehber görevi yapar.

## 7. BİR FİLMİN/TELEVİZYON İZLENESİNİN İÇSEL YAPISI

Bir film/televizyon izlencesi başından başlayarak, gelişimi için şu nitelikleri taşımak zorundadır:

- Duygusal gerilim
- Tüm görsel nitelik
- Dinamizm.

Bu üç nitelik bir araya getirildiğinde, izleyicinin dikkati tamamen yoğunlaştırılabilir ve yapının ilk görüntüsünden başlayarak elde tutulabilir.

Bir filmin/televizyon izlencesinin akışı çatışmalarla da sunulabilmelidir: Araya giren kişiler, sorunları ve konusal gelişimin dikkat odağını oluşturan şey... (190)

Bir senaryonun giriş bölümünü tanımlamak oldukça kolaydır. Önemli olan dikkati çekmek ve merak uyandırmaktır. Ancak bir kez olgunun bu ilk evresi ortaya konulduktan sonra gerçek güçlük başlamaktadır. Çünkü bunu yapmak için olgunun gelişimini sağlamak, girişi izleyerek olayı doruk noktasına getirmek gerekmektedir. Bu, en uzun bölümdür ve senaryo yazarının becerisini gerektirir. Buna olayların, birbirinden zorunlu sonuçlar çıkartılarak, baştan sona sırasıyla işlendiği yapısal gelişim olan bireşimsel gelişim (191) ya da olayların oluş sırasına göre değil de, tersine olaya asal trajik çatışmadan girip nedenleri geriye dönüşle yavaş yavaş bulgulayan yapısal bir gelişim olan çözümsel gelişim denilmektedir. (192).

---

(190) ONARAN, A.g.k., s.65  
 (191) NUTKU, A.g.k., s.17  
 (192) A.g.k., s.27

İster bireşimsel, ister çözümsel gelişim olsun, bir düşüncenin bir filmde/televizyon izlencesinde, başarıyla geliştirilmesi için kimi noktalara dikkat etmek gerekmektedir:

- Anlatımda Birlik:

Tüm yapıt, bir bütünlük duygusu vermek zorundadır. Birleştirici öge, temel düşünce tema'dır. (193).

- Birbirleriyle Ortak Çeşitli Gelişim Çizgileri:

Kişilikler birbirlerine ters düşseler de belirli eylemlerle yine de doruk noktasına doğru ilerlemelidirler.

- Duygusal Çokluk:

Yapıtın duygusal niteliğinin birbirinden ayrımlı çeşitli boyutları vardır: Bir savaş filmi aynı zamanda bir aşk öyküsü ve dostluğa övgü olabilir (194).

Tema saptandıktan sonra, bir filmin ya da televizyon izlencesinin yapısı üç evrede -ama birbiri içine geçmiş biçimde- kurulmaktadır.

A. Öyküleme ( Dramatik Yapı)

B. Kişileştirme

C. Konuşma Örgüsü (Diyalog)

A. Öykülemeyi (Dramatik Yapıyı) Oluşturan Ögeler

Senaryo yazarı, herhangi bir temayı seçip işlemeye karar verdiği zaman, bunu en iyi biçimde izleyiciye vere-

(193) Birçok filmde, temel düşünce, yirmi dakikalık kısa bir filme malzeme oluşturacakken, senaryo yazarı, bu düşünceyi birbuçuk saatlik tecimsel bir filme yaymaktadır. Sonuç elbette bellidir. Film, sahneleri yineleyerek ve temel düşünceyle bağdaşmayan şeyleri alarak, yalpalayarak sürer. İzleyici bunu kesinlikle kabullenmez.

(194) ONARAN, A.g.k., s.66

bilmek için, temasına uygun öyküyü (konu), öyküyü yürütecek kişileri ve bu kişilerin içinde buldukları çevreyi ve ilişkileri düşünüp, araştırıp kurmak zorundadır. Öykü her yerden alınabilir, yalınlaştırılabilir ve geliştirilebilir.

Konu, belirlenen temayı, filmde/televizyon izlenmesinde işlerken verilen biçimdir. Diğer bir söyleyişle, temanın geliştirilerek aldığı kılıktır.

Konu, belli bir noktadan çıkıp, geliştirilip, bir sonuç noktasına ulaşmaya dek senaryo yazarının titizlikle seçip koruduğu bir yolu izlemelidir. Konuya giriş, konunun açılması, yürüyüşü, geliştirilmesi; kişiler ve bu kişilerin içinde yer aldıkları çevrenin derinliğine tanıtılması, kişilerin birbirleriyle ve çevresi arasındaki ilişkilerinin kurulması, bu ilişkileri etkileyen çeşitli olaylar; çatışmaların, düğümlerin belirtilmesi, çözülmesi ve yatışma ve duraklamaların düzenlenmesi senaryo yazarının önceden tasarladığı bir plana göre gerçekleştirilmelidir. Tüm bu öğeler ve bunların düzenlenişi konunun işlenmesi ve geliştirilmesiyle yapının dramatik yapısı kurulmuş olur. Bu işlerin yapılması sırasında unutulmaması gereken noktalar, izleyicinin ilgisini baştan sona uyanık tutmak ve ana temayı gözden kaçırmamaktır.

Yapının başında her şey olabilir, her şey olasıdır. İzleyici ilk sahnelerde olay dizisinin kurulması için gerekli olan şeylerin konulmasını ve düzenlenmesini yadırgamaz.

Bir senaryo yazarı, öyküsünü en başından sonuna dek az ve öz olarak kolayca anlatabilmişse başarılıdır. Hitchcock'ın bu konudaki düşüncesi şöyledir: "Filmimi izleyen bir genç kızın, gördüklerinden tatmin olmuş bir biçimde eve döndüğünü düşünmek çok hoşuma gider. Annesi, kıza sorar: 'Film nasıldı?' Kız yanıtlar: 'Çok iyiydi.' Annesi yine sorar: 'Konusu nasıldı?' Kız cevap verir: 'Genç bir kadın vardı. Şunu şunu yapıyordu...' (195). Bu örnek bir öykünün az ve öz bir biçimde anlatılabilme gereğini imlemektedir.

Senaryo yazarı, öyküsünü düzenlerken, öyküyü ya - lınlaştırma (basitleştirme) ögesini göz ardı etmemelidir. Yine Hitchcock'ın bu konudaki görüşü şöyle: "Bana öyle geliyor ki, biri basitleştirici, diğeri karıştırıcı olarak tanımlanabilecek iki tür yaratıcı sanatçı var. İyi ressam- ların ve yazarların çoğu, ikinci türe girer. Ama gösteri sanatlarıyla ilgili birinin başarılı olabilmesi için ba- sitleştirici olması gerekir. Bir duyguyu kendiniz hisset- medikçe halka yansıtamazsınız. Örneğin en azından zaman unsurunu denetleyebilmek için basitleştirmeyi bilmek ge- rek. Denetimi elden kaçıran senaryo yazarları/yönetmenler, soyut şeylere dalarlar ve muğlak uğraşlar yüzünden özgül sorunlar üzerinde yoğunlaşamazlar. Kendisine asırı güven- diği için kafasını toparlayamayan zavallı spikerlere ben- zerler." (196) Basitleştirmeyi yapamayan, çıkmaza düşen

(195) TRUFFAUT, s. 315  
 (196) A.g.k., s. 86

yazarlardan olagan bir senaryo beklemek, boşa bir bekle-yiştir. Bu gibi durumlara çıkılmaz konu (alley theme) denilmektedir ki, bu sonucu kimseyi doyurmayan ve çözüm yolu inandırıcı olmayan bir konudur (197).

Bir senaryo yazmak, her şeyden önce bir öykü anlatmak anlamına gelmektedir. Öykü gerçekleşmesi olası olmayan bir şey olabilir, ama kesinlikle ilkel olmamalıdır (198). Öykü insancıl ve dramatik olmalıdır. Laten drama da Hitchcock'ın dediği gibi "sıkıcı kısımlar atılmış ya şamdan başka nedir ki !.." (199)

Bu açıklamalardan sonra, burada çok önemli bir ayırım ortaya çıkmaktadır: Gerçek anlamda öyküyle (yani senaryoda kronolojik sıraya göre) "olup biten herşey" öyküleme ya da dramatik yapı diye adlandırılan bir başka düzey arasındaki ayırmadır. Öykü konu ile ilgili çeşitli olayları kapsamaktadır. Kimilerinin anlatı, söylem, dramatik kuruluş, vb. adlandırdığı öyküleme (dramatik yapı) söz konusu öykünün anlatılış biçimiyle ilgilidir. Diğer bir söyleyişle, öyküleme, öyküdeki olayların ve öykünün verilerinin izleyiciye aktarılış biçimidir. Her öykü senaryo olamaz, senaryo olabilmesi için kesinlikle dramatik yapısının olması gerekir. İyi bir öykü yoksa, dramatik yapı da yoktur. Dramatik yapısı iyi olmayan senaryonun/filmin kişilerinin

(197) NUTKU, A.g.k., s.26

(198) Eski Türk filmlerinde yıldız oyuncular kesinlikle mutlu sona ulaşırlar. Bu da izleyici korkusundan kaynaklanmıştır. Örneğin Ayhan Işık, iki film dışında, hiç bir filminde ölmemiştir. Böyle durumlar senaryonun olagan akışını bozmakta, onu ilkel duruma getirmektedir.

(199) TRUFFAUT, A.g.k., s. 96

davranışları da izleyiciyi etkilemez. İzleyici dramatik olay sonunda sarsılmalı, üzülmeli, korkmalı, gülmeli, düşünmelidir. (200). Dramatik yapı belli kurallar ve bu belli kurallarla yaratılan belli etkenlerle elde edilmektedir. Şöyle ki, öykü senaryo yazarının hayal dünyasında oluşarak yaratılan bir olgu, dramatik yapı ise onun bu öyküyü anlatma tekniğine dayanmaktadır. Dramatik yapı biçimdir, yaratılan olgu bu biçime uygun olarak anlatılır. Anlatı türleri, saklanan ve sonra açıklanan bilgiler, zaman kullanımı, eksiltmeler, üstelemeler, vb. bu öyküleme sanatı, tek başına sıradan bir öyküyü ilginç kılabilir. Ya da tersine, kötü bir öyküleme iyi bir öykünün tüm çekiciliğini bozabilir. Bu da elindeki hoş bir öyküyle başarı kazanmak isteyen bir çok kişinin uğradığı bir durumdur (201). Aynı öykünün iki senaryo yazarı tarafından ele alınması gibi, biri öykünün dramatik yapısını yakalamış, öykülemiş, ilginç bir senaryo yazmıştır; diğeri ise öyküyü aynen uygulamış, ilginç noktayı yakalayamamıştır.

Dramatik yapıyı oluştururken, boşlukların olmaması için şu noktalara dikkat edilmesi gerekmektedir: Konuyla

- 
- (200) Dramatik yapıyı daha anlaşılır kılmak için bir örnek: "İçinde bir kadın, diğeri erkek iki kişi otomobilde gitmektedir. Böyle bir sahnenin dramatik özelliği yoktur, çünkü betimlenen ologan bir durumdur. Ama kadının hamile olduğunu ve doğum için hastahaneye gitmekte olduğu verildiğinde, dramatik yapı oluşmaya başlamıştır. İzleyici, olayın içine çeşitli engeller konularak geçiktirimler yapıldığında "Acaba zamanında hastahaneye varacak mı, varamıyacak mı?" diye meraklanır. Aynı örneğin dramatik yapısını daha da güçlendirmek için adamın, kadını öldürmek istediğini, bunun için elinden geleni yaptığı konulabilir. Dramatik yapı şimdi iki kat daha güçlenmiştir.
- (201) CHION, A.g.k., ss. 99-100

ilgili tüm ipuçları birbirine bağlanmalıdır; son sahneye ulaşıncaya değin olay dizisi bağlanmamalıdır. Olaylar dizisi (giriş, devamlılık, çatışma, bunalım, düğüm, zorunlu sahne, doruk, bitiş) ve kişiler bir uyuşum içinde olmalıdır. Bunlardan birinin eksikliği, yetersizliği izleyici üzerindeki etkinin kopmasına neden olur. Olay dizisi içinde kişilerin ortadan yok olmalarının nedenleri olaydan önce ya da sonra kesinlikle açıklanmalıdır. Kişilerin olaya giriş çıkışlarının nedenleri belirtilmelidir. Bu belirtme yüzeysel değil, örneğin "Geçiyordum uğradım gibi" değil, nedeni ortaya konularak yapılmalıdır. Rastlantılar arasında çelişki olmamalıdır (202).

Senaryo yazmaya yeni başlayanlar için temeldeki sorun, olayın örgüsünü aynen tamamlayabilmektir. İnsanın ilk tasarladığından apayrı bir öykü ortaya çıkarttığını hissedecek denli yolunu şaşırması çok kolaydır. Bu nedenle, senaryo tüm hatalarına ve eksikliklerine karşın, eğer film durumuna getirildiğinde, filmi gören dost ya da eleştirmenler, çekim öncesi yazar/yönetmen konuşması sırasında geçen deyimleri yineliyorlarsa, işte o zaman filmin özünün korunduğu gerçeği ortaya çıkar. Diğer bir söyleyişle, filmin temel görüşünü başkaları yazarın/yönetmenin kendi sözcükleriyle anlatıyorsa, bu ortaya bambaşka bir konu çıkmadığını ve yazarı bu konuyu yazmaya iten ilk düşüncesinde değişmediğini gösterir (203).

(202) LOPE DE VEGA, (Akt. K. McGowen A.g.k., s. ) ve HERMAN, (Akt. Chion, A.g.k., s. 258-259)

(203) TRUFFAUT, A.g.k., ss. 315-316

Senaryo yazarının dikkat etmesi gereken ikinci noktada, ortaya iyi bir şeyler çıkacağı inancı taşımadan hiç bir tasarıda ısrarlı olmaması gerektiğidir. "Bu iş tıpkı bir binanın yapımına benzer. Önce çelik yapıyı görmeniz gerekir. Öykünün yapısından değil, filmin bir bütün olarak tasarlanmasından söz ediyorum. Eğer temel düşünce sağlamısa, işler yolunda gidecektir. Bir senaryodaki diğer öğelerde kuşkusuz çeşitli mertelerde önemlidir. Ancak temel düşüncenin sağlamlığı konusunda hiçbir kuşku kalmamalıdır (204)."

Olaylar dizisi demek, senaryoda olayların belli bir sıraya göre dizilmesi demektir. Bu sıralama kimi senaryolarda kişiler, kimi senaryolarda ise kişilerin yol açtığı olayların anlatılışına göre yapılmaktadır. Ama bunu ilk yazma denemeleri sırasında ayırmak olası değildir. Başı ve sonu saptanmış, zincirleme bir gelişimi içine alan, olayların olasılık ve zorunluluk ölçüleri içinde geliştiği bütüne olaylar dizisi denilmektedir (205). Diğer bir söyleyişle, öykünün düzenlendiği doku da denilebilir.

Senaryo yazımında öyküleme iki biçimde gerçekleştirilmektedir:

- a. Dramatik Anlatım
- b. Epizotik Anlatım

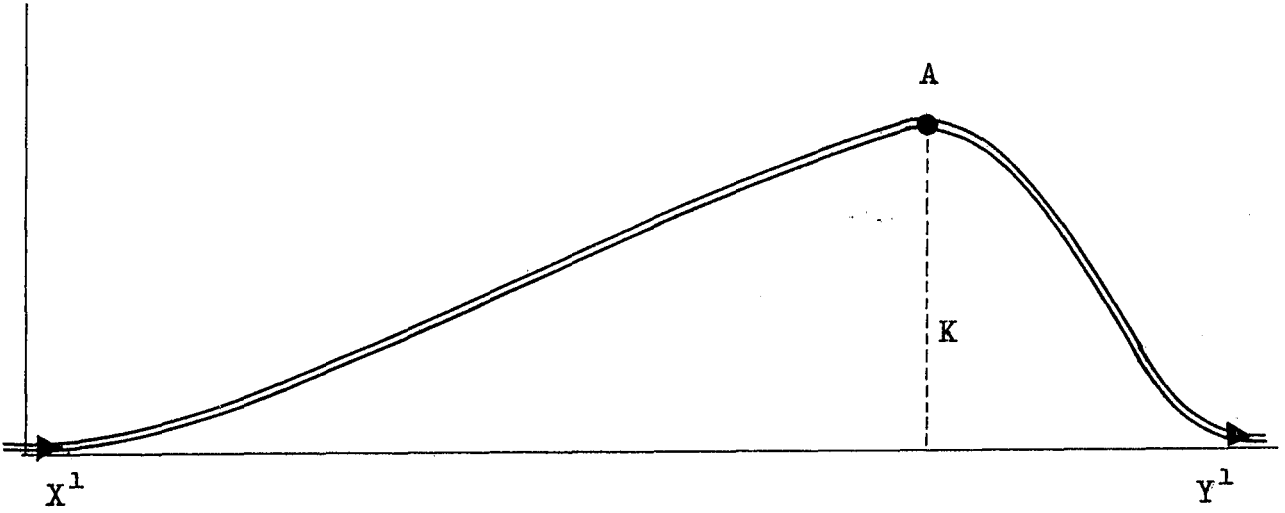
---

(204) A.g.k., s. 77

(205) ARİSTOTELES, Poetika, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi Yay., İst., s.18

a. Dramatik Anlatım ( 206 )

Dramatik anlatım, grafik olarak aşağıdaki gibi gösterilebilir:



Buradaki olaylar dizisi, izleyicinin ilgi ve gerilimini öykünün sonu üzerinde toplayacak biçimde, düz bir çizgi üzerinde kesintisiz olarak izlemektedir.

Dramatik anlatımda, öykünün yükselen eğrisi olarak adlandırılan olguya bağlı kalmak erektir. Bu durumda insan her şeyi ile sistematik bir biçimde kişilere bağımlı kalmamalıdır. Kimi yapımlarda öyle bir an gelir ki, öykünün kendisi özellik kazanmıştır. Bu nedenle dramatik eğriden ödün verilmemektedir.

Dramatik anlatımda olaylar doğal sıraya göre dizilmeyebilir. Kimi olaylar, doğal sıralamaya göre dizilirse olay etkili olduğu halde, izleyici üzerinde tekdüzelik yaratabilir. Bu da iyi bir senaryo olamaz. İzleyici doğal sıralı bir öykünün sonucunu hemen kestirebilmekte, filme ilgisi bitmektedir.

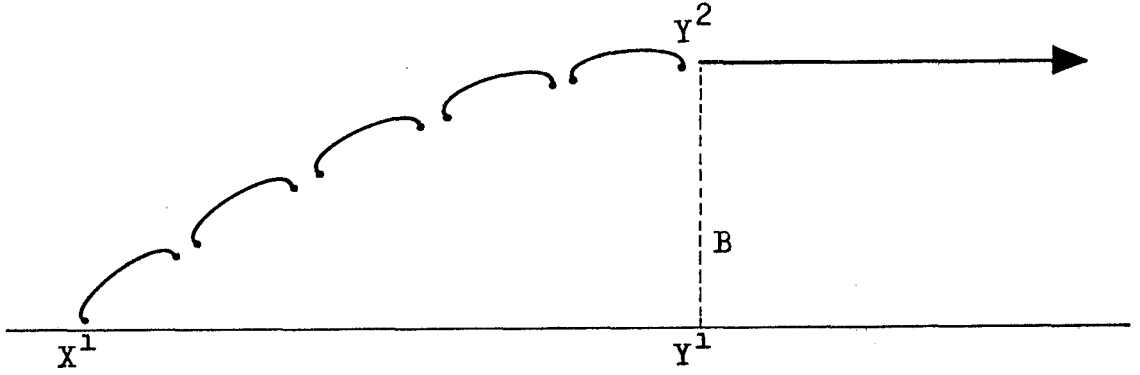
Dramatik anlatımla kurulmuş film/televizyon izlen-  
cesi izleyicinin soluk almasına, düşünmesine ve eleştirel  
bir tutum almasına olanak tanımamaktadır.

Dramatik anlatım çizimde de görüldüğü gibi  $X^1 - Y^1$   
doğrusu olarak görülen izleyicinin yaşam çizgisinde her  
hangi bir sıçrama görülmez. İzleyici, yapay olarak içine  
girdiği gerilimden kurtulduktan sonra (katharsis) yaşama-  
nı bıraktığı yerden sürdürmektedir. Hatta, korku ve acı-  
ma duygularından arınmış olduğu için, içinde yaşadığı  
topluma daha fazla uyum sağlamaktadır. Diğer bir söyleyiş-  
le, toplumsallaşmaktadır.  $X^1$  noktası ile  $Y^1$  noktası ara-  
sındaki ayırım da buradan gelmekte, izleyici açısından i-  
çinde yaşanan topluma daha fazla uyum sağlama durumu  
anlatılmaktadır.

#### b. Epizotik Anlatım

Epizotik anlatımda, kurgu tekniği ile geliştirilen  
olaylar sıçramalı bir biçimde, eğriler çizerek yol almak-  
ta ve izleyicinin ilgisi olayın/öykünün yürüyüşü üzerine  
çekilmektedir. Böylece izleyici, durak noktalarından ya-  
rarlanarak olaylar ve figürler üzerinde düşünme ve eleşti-  
rel bir tutum alma olanağına sahip olmaktadır.

Özdeşleşmeye dayalı dramatik anlatıma karşılık, \_  
epizotik anlatımda özdeşleşme denetim altına alınmıştır;  
izleyici özdeşleşmeye tutsak edilmemektedir. Diğer bir  
söyleyişle, özdeşleşme izleyiciyi katharsis'e götürecek  
boyutlara vardiirilmamaktadır.



Epizotik anlatım'da,  $X^1$  noktası ile  $Y^1$  noktası arasında bir sıçrama olmaktadır. İzleyici artık yaşamını  $Y^1$  noktasında sürdüremez. Çünkü yaşamı boyunca elde etmiş olduğu algısal bilgiler, gösteri süresince, izleyicinin kendi etken anlaksal etkinliğiyle sıçratılarak ussal bilgi ya da bilimsel bilgi düzeyine vardırılmaktadır. Artık izleyici yaşamını kendi anlaksal etkinliğiyle elde etmiş olduğu bilimsel bilgilere dayanarak, bir üst düzeyden, diğer bir söyleyişle,  $Y^2$  noktasından başlayarak sürdürecektir. Buna göre, dramatik anlatım çizimindeki K yükseltisi katharsis'i, epizotik anlatım çizimindeki B yükseltisi ise bilinçlenmeyi anlatmaktadır.

(206 ) Bu bölüm ÖZDEMİR NUTKU'nun Sahne Bilgisi I ve MUTLU PARKAN'ın Brecht Estetiği ve Sinema kitaplarından yararlanılarak yazılmıştır.

## B. Dramatik Yapıda Çatışma, Düğüm ve Karışıklık

Dramatik yapı, romanlarda, tiyatro oyunlarında olduğu gibi, filmlerde de bu konudaki genel kurallara uyularak örülmektedir. Senaryoda bir takım kişiler ortaya sürülmektedir. Bunların ne yaptıkları, ne yapmadıkları, başlarına nelerin geldiği anlatılmaktadır. Bu kişiler belirli çevrede, belirli bir toplumda yaşamaktadırlar. Bu kişiler ile çevre ve toplum arasında bir ilişki doğmaktadır. Bu ilişkilerde çok kez birbirlerine karşıt istek ve davranışlar ortaya çıkmaktadır. Karşıt istek ve davranışlarla da çatışmalara yol açmaktadır. Olaylar dizisinin gelişmesine etken olan itici güçler bu çatışma ve onların yarattığı düğümler'dir. Diğer bir söyleyişle, çatışma ve düğümler dramatik yapıyı oluşturmaktadırlar.

Çatışma, olay dizisinin temel özelliklerinden birisidir. Ancak, çatışma terimini yalnızca fiziksel çatışma olarak görmemek gerekir. Olay dizisinin geliştiren herhangi özdeksel ve tinsel karşıtlık, engeller, geciktirmeler, tartışmalar çatışma kapsamı içine girmektedir. Kişilerin birbirleriyle, kişilerin dış güçlerle (toplum ya da doğayla), kişilerin kendi kendileriyle savaşıma girmeleri çatışmanın belli başlı çeşitleridir. Diğer bir söyleyişle, olaylar dizisinin gelişmesinde basamakları ortaya çıkaran kişiler arasındaki iç ve dış çatışmalar; bir kişinin kendi içindeki bunalımı ve çatışması (207).

(207) ÖZDEMİR NUTKU, Dram Sanatı, Dokuz Eylül Ü., Güzel S. F. İzmir, Ağustos 1983, s.

Kişi isteğine/ereğine birden bire kavuşuyorsa, istek ve ereğine kavuşmak için hiç bir engelle karşılaşmıyorsa, böyle bir senaryo yazmaya gerek yoktur. Ama kişi birşeyler istemiş ve karşısına engel çıkmışsa, işlenecek öykünün çatışması oluşmuştur. Burada önemli olan gerçek yaşama uygun kişilikler yaratılması, bu insanların yer aldığı olayların ve çatışmaların inandırıcı, gerçeğe uygun olarak yazılması gerekmektedir. Öykü örülürken, bir ana çatışma yanında, bir çok yan çatışma da olayı sürükleyici bir duruma getirir. Çatışma ve çatışmalar yoksa, öykü de yok demektir. Çatışma aynı zamanda tema ile uyum sağlamak durumundadır. Çatışmaların sonucu olumlu ya da olumsuz olabilir ama önemli olan çatışmanın öyküyü ileri götürmüş olmasıdır. Çatışma giriş sahnesinde başlayabilir ya da devamlılık sahnesinde gereğince verilmişse, senaryo yazarının karşısına yeni bir nokta çıkacaktır: Bunalım... Çatışma başarılı bir biçimde verilmişse, izleyici zaten bu bunalım noktasını beklemektedir (208).

Dramatik yapıyı oluşturan çatışmalar, Dural, Atlama, malı, Basamaklı, Önceden Belirtilen Çatışma olmak üzere dört tanedir. (209).

(208) Burada konuya daha açıklık getirmek için bir örnek verelim: Ahmet ile Fatma birbirlerini sevmektedir. Ahmet, Fatma'yı babasından istetir. Baba reddeder. İşte, bu reddetme anı çatışmanın başladığı andır. Şimdi Ahmet'in önünde iki seçenek bulunmaktadır: Birincisi, Ahmet'in durumu kabullenmesi, Fatma'dan vazgeçmesi. Bu seçenekte öykünün bundan sonrasını yazmaya gerek yoktur. Ama Ahmet, Fatma'yı alabilmek için çeşitli yollar denemeye başlarsa, öyküleme oluşmaktadır. Bu da ikinci seçenektir.

(209) NUTKU, A.g.k., s.

a) Dural (Statik) Çatışma :

Hiç bir isteği olmayan ya da kararsız kişilerle bir çatışma yaratılamaz. Çatışma için bir istek, bir eylem olmalıdır.

Dural çatışma denildiğinde, belli belirsiz bir devinim us'a gelmelidir. Doğa'da hiç bir şey devinimsiz olmadığı gibi, bir filmde/televizyon izlencesinde, en ölgün noktada bile belli belirsiz bir devinim bulunmalıdır. Kişi ne denli coşkulu, şaşırtıcı sözler söylerse söylesin, bir davranışa girmediği sürece dural kalır. Başladığı yerde biten bir konuşma, devinimi ilerletmeyen her hangi bir ilişki dural çatışma kapsamına girmektedir.

Olay dizisi içinde bir kişinin, kişilerin arasındaki ilişkilerine, olaylara, varolan duruma bir katkı olmamışsa, devinim başladığında baştaki amaç bir sonuca ulaşmamışsa, bir duygu değişimi ya da dasance değişimi olmamışsa bu dural çatışma'dır. (210).

b) Atlamalı Çatışma

Senaryo için gerekli olan hazırlık önceden yapılırsa, atlamalı çatışma filmin/televizyon izlencesinin gelişimi için büyük itici güç oluşturur ve devinimi de yaymadan ileriye doğru sürükler. Atlamalı çatışmada bir durumdan diğer bir duruma ya da bir duygudan diğer bir duyguya geçmede zaman kazandıran atlamalar yapılır. Diğer bir söyleyişle, bu tür çatışmada ortadaki sorunun çözümüne atlayarak gidilir. Bu da devinimi hızlandırır. Ama atlamalı

-----

(210) A.g.k., s.

çatışma doğru kullanılmazsa gerekli olan mantıksal dizinin bozulmasına yolaçmaktadır. Hazırlıksız ve inandırıcı olmayan bir atlama o noktada devinimi çökertebilir.

Her davranışın ve eylemin nedenleri vardır. Ama bunlar izleyiciye inandırıcı gelecek biçimde yazılmalıdır. Atlamalı çatışmayı başarılı bir biçimde kullanabilen senaryo yazarı, her kişinin yönelişini önceden saptamış demektir. Kimi garip gelecek özel durumları atlamalı bir çatışmada izleyiciye kabul ettirebilmek için öncesini hazırlamak bir koşuldur. Örneğin, dürüst bir insanın, birden bire hırsız olduğunu göstermek izleyiciyi rahatsız edebilir. Eğer böyle bir sahnenin bulunması senaryoda zorunlu ise, bunun nedenlerini kapsayan belli bir hazırlığın daha önceden, bir kaç sahne öncesinden yapılmış olması gerekir. (211).

c) - Basamaklı Çatışma

İyi düşünülmüş, iyi düzenlenmiş, iyi hazırlanmış bir kişileştirme düzeni ve estetik dengesi tam olan bir film ya da televizyon izlencesi basamaklı çatışma ile gelişir. En başarılı çatışma budur.

Basamaklı çatışmada, her durum baştan sona incelenmiştir. Bu nedenle filmi/televizyon izlencesini bütünleyen ve sahneleri inandırıcı yapan bir düzen bulunmaktadır.

Her kişinin davranışı baştan sona hesaplanmıştır. Kişilerin özellikleri kesin çizgilerle ortaya çıkarılmıştır. Bu çatışmada kişiler isteklerinde ısrarlı ve bir

düşünce ya da duygu üzerinde direnen kişiliklerdir.

Üç boyutlu, kesin çizgilerle yaratılmış karakterlerin kararlı davranışlarıyla ortaya çıkan çatışmadır. Bu tür çatışmada, her atılıma bir karşıt atılım yer alır. Bu atılımlar kimi kez belirgin, kimi kez belirsiz olabilir. Önemli olan bu atılımların çatışmayı inandırıcı bir biçimde sonuca götürmesidir. (212).

#### d) - Önceden Belirtilen Çatışma

Önceden belirtilen çatışma, gelmeden önce izleyiciye duyumsatılan ve üzerinde izleyicinin ilgisi çekilen çatışmadır. Bu çatışma, büyük bir bombanın patlamasına benzetilebilir. Eğer çatışma güçlü bir çatışmaysa, bu patlama daha sonraki patlamaları hazırlar.

Olay dizisinin gelişmesi için gerekli olan çatışma, aynı zamanda izleyicinin ilgisini, merakını ve heyecanını artırıp derinleştirmelidir.

Diğer bir görüşe göre, filmlerde/televizyon izlenmelerinde oluşacak sürpriz, korku ya da gag izleyiciye önceden duyumsatılırsa tüm etkinin yiteceği yölundadır. Bu duyumsatma, "gerilim öykülerini bozan en büyük yanlış" (213) olarak nitelendirilmektedir. Bu nedenle öyküde oluşacak olayların önceden duyumsatmaksızın kullanılması öğütlenmektedir.

Tüm çatışma türlerinde bir ana çatışma vardır. Bu kişi ön plandaysa, kişinin yönelişine; olay ön plandaysa ana olayın gelişimine göre ana çatışma saptanmaktadır.

-----  
 (212) A.g.k., s.  
 (213) HERMAN, (Akt., CHION, A.g.k., s.257)

Çatışmalar sürekli ya da aralıklı olabilir. Büyük ya da küçük bunalımlara yolaçabilir. Bunlar arasında yatışma dönemleri yer alabilir. Ama dramatik yapı (öyküleme) kesinlikle çatışma üzerine kurulmalıdır.

Duraklama, yatışma dönemleri ancak geçici durumlardır. Zaten öykünün gelişmesi de bunalımların, çatışmaların, yatışma ve duraklama dönemlerinin şu ya da bu yolda sıralanışından doğmaktadır.

Çatışan güçler, duraklama, yatışma dönemindeyse, ortada bir denge vardır. Bu dengenin bozulması, diğer bir söyleyişle, bunalımların, çatışmanın ortaya çıkması dramatik yapının olgusunu oluşturmaktadır. Bir öykülü film bu çeşit olguların birbiri ardından sıralanmasıyla oluşmaktadır (214).

Özcesi, çatışmalar: kişilikle ilgili ise kişisel bir olay; durumla ilgili ise, ekonomik ve toplumsal açıdan bir olayı irdeler. Her iki durumda da, öykü içinde yer alan insanların kişilikleri ve bu kişiliklere uygun bir çizgide davranmaları gerekmektedir. İzleyici her iki durumda da yaşamından parçalar bulabilmelidir.

#### e) Düğümler

Olaylar dizisinin gelişimi sırasında bir takım duygusal odak noktaları ortaya çıkmaktadır. Bunlar düğümleri oluştururlar. Bu duygusal odak noktalarına düğüm noktaları denilmektedir. Nasıl kan insan için yaşamsal ise, düğüm noktaları da senaryo için öyledir. Düğümler izleyicinin

koltuğundan sıçrayarak iki de bir havalanmasını sağlarlar. Düğümler çoğu kez çıkarların, duyguların birbiriyle çarpıştığı bir durumdur. İçinde bulunulan duruma karşı bir tepkidir.

Kahramanın en çok direndiği ya da güç harcadığı yere asal düğüm noktası / main crisis denilmektedir. Devrimin yönelişini gösteren orta bölümün başlangıcı ilk asal düğüm ve bitimi de son asal düğüm noktaları ile sağlanır. İlk asal düğüm noktası, ana çatışmayı başlatır. Son asal düğüm noktası ise, bu çatışmayı sonuca ulaştırır. Ana çatışma ise, eğer kişiler ön plandaysa kahramanın yönelişine, eğer olaylar ön plandaysa ana olayın gelişimine göre saptanmaktadır (215).

Bir filmde/televizyon izlencesinde, gerilimin ve ilginin arttığı, işlerin karıştığı, çapraştığı yere bunalım ya da kriz noktası denilmektedir. Düğüm ögesi, çatışmalardan, çevrilen dolaplardan, bir takım gizlerden elde edilebildiği gibi, kişilerin kişilik özellikleriyle de yaratılmaktadır (216).

En küçük düğüm noktası bile, ilginin ayakta tutulması, merakın çoğaltılması ve kişilerin duyup da izleyiciye aktardıkları duygusal gerilimle sağlanır.

Çatışmalardan çözüme engelsiz gidilemediği için düğümler kullanılmalıdır. Düğümlerin yoğunluğu kahramana, duruma ve devinime göre değişmektedir. Senaryo yazarı yeterince düğüm bulunup bulunmadığını anlamak için, her sahne sonunda kendini izleyicinin yerine koyarak merak edip

(215) NUTKU, Gösterim Terimleri Sözlüğü,  
(216) A.g.k.,

etmediğini kendi kendine sormalıdır. Eğer merak yaksa, yazarın gerçekten üzerinde düşünmeye değer bir düğüme gereksinimi bulunmaktadır.

#### f) Karışıklık

Dramatik yapıyı ileri götüren karışıklık üç çeşittir:

- Paldır küldür yapılan eylemlerin karışıklığı.

Bunlarla ilk düğüm ve gerilimin ilk bölümü yaratılmaktadır.

- Merak karışıklığı. En yüksek, en yoğun sahneler oluşturulur.

- Çözümleme karışıklığı. En yüksek, en yoğun derecenin sonu.

Her yazılan düğümün yanında, olay dizisiyle birlikte, bir çok karışıklık olmalıdır. Karışıklık, dramatik yapısal şey'dir. Karışıklık dizeleri bir çok düğüm üretirler. Karışıklık duygusal ilgileri geliştiren kalıplara uymalıdır.

Düğümlerle elde edilen eylemler, mantıklı ve kendini ileriye sürüyor olmalıdır. Her eylem şimdiye ulaşmalı, ileriye doğru devinmek için dış karışıklık korunmalıdır.

#### C. Gerilim ve Şaşırtmaca

Dramatik yapıyı daha iyi ortaya çıkaran diğer öğeler gerilim ve şaşırtmaca'dır.

Bir senaryo öyküsü, bir tiyatro oyunu ya da bir romanla kıyaslanamaz. Bir senaryo öyküsüne kısa öykü daha yakındır. Çünkü kısa öykü kural olarak, eylemin dramatik geriliminin en yüksek noktasına ulaştığı anda çözülen

bir tek düşünceyi içermektedir. Bu nedenle bir senaryo öyküsüne benzemektedir. Bu özelliği nedeniyle, sunulması gereken çatışmalar, düğümler, dolantılar da ve izleyiciyi sıkı sıkıya kendisine çeken durumların yaratılmasında, sürekli bir ögesine; diğer bir söyleyişle, izleyicinin dikkatini canlı tutmak için gerekli en güçlü ögeyi getirmektedir. Bu durumun kendisinden kaynaklanan bir gerilim olabileceği gibi, izleyicinin kendi kendine "Acaba biraz sonra ne olacak?" sorusunu sormasına yol açan bir gerilim de olabilmektedir.

Senaryo yazarının ilk görevi, bir heyecanı yaratmak, ikinci görevi ise, bu heyecanı ayakta tutabilmektir. Bir senaryo tam ve doğru olarak yazılmışsa, gerilim ve dramatik etki yaratmak için oyuncunun ustalığına ya kişiliğine dayanmaya gerek kalmayabilir (217). Yapıtın sıkıcı olmaması için merak öğeleri katılarak heyecan artırılmalıdır. Bu şaşırtmaca değil, gerilim verilerek yapılmalıdır (218). Çünkü şaşırtmaca rüzgar gibi gidici, gerilim kalıcıdır.

(217) TRUFFAUT, A.g.k. s.67

(218) Hitchcock - Truffaut söyleşisinden Gerilim ve Şaşırtmaca ile ilgili açıklamalar: "Şu anda ikimiz son derece masum bir sohbet yapıyoruz. Şimdi, aramızdaki şu masanın altında bir bomba olduğunu varsayalım. Ortada hiç bir şey yokken ansızın 'boomm!' ve bir patlama... İzleyici şaşırtıyor. Biz bu şaşırtmacanın öncesinde, izleyiciye son derece sıradan hiç bir özelliği olmayan bir sahne gösterdik. Şimdi gerilim durumunu oluşturalım. Masanın altına bir bomba konulmuş ve izleyici bunu biliyor. (218) Bombanın saat birde patlayacağını da öğrenmiş; şu anda saat bire çeyrek var - dekorda bir duvar saati yer alıyor. Böyle durumlarda, aynı sıradan konuşma birden bire ilginçlik kazanır, çünkü izleyicinin olaya katkısı vardır. İzleyiciler, perdedeki oyuncuları uyarma özlemindedirler: 'Böyle önemsiz konuşmaları, tartışmayı bırakın, altınızda bomba var, patlamak üzere'

Senaryo yazımında gerilimi artırmak için çeşitli yöntemler kullanılmaktadır:

D. Kuşku : İzleyiciye kimi ipuçlarını hemen vermeyip, onu kuşku içinde bırakmak. Birinin sürekli izlenmesi, kahramanın haydutlar tarafından sıkıştırılması bu kuşkuyu yaratan sahnelerdir. İzleyici sürekli olarak bu tür kuşku- larla tutularak sona dek ilgisi koparılmayabilir. Kuşku uyandıran durum sonra kesinlikle açığa kavuşturulmalıdır.

E. İzleme Sahneleri: Biçimsel açıdan dramatik yapıyı güçlendiren yollardan biri de izleme sahneleridir. Böyle sahneler izleyicide coşku uyandırmaktadır. Örneğin, polis bir suçluyu izlemesi.

F. Beklenmeyen Noktalar: Bu durumda izleyiciye başta kimi küçük ipuçları verilmektedir. Bunlar sanki bir ayrıntıymış gibi gösterilmelidir. Ama sonra bu önemsiz gibi gösterilen ayrıntılar beklenmeyen noktayı oluşturmalıdır. Başta suçlunun parmağındaki bir yüzüğün gösterilmesi, sonra filmin kadın kahramanının bir adama aşık olması, ve sonuçta suçlu ile aşık olunan adamın aynı kişi olması ve bunun yüzükle belli edilmesi gibi.

G. Beklenmeyen Son: Filmin ya da bir sahnenin beklenmeyen bir sonla bitişi izleyiciyi şaşırtabilir, sarsabilir. Böyle sahnelerle dramatik etki güçlenir. Dramatik etki amacıyla yazıldığında izleyici bunu başta ayrımsamalıdır.

-----  
Birinci durumda izleyiciye patlamasında 15 saniyelik bir şaşırtmaca yaşattık. İkinci durumdaysa 15 dakika boyunca bir gerilim yaşar. Buradan varacağımız sonuç izleyicinin her seferinde durum hakkında öğrendiğince bilgilendirmek gerektiğidir. Burada tek istisna işin püf noktasının şaşırtmacaya dayandığı, yani bizzat beklenmeyen sonun öykünün doruk noktasını oluşturduğu durumdur." (TRUFFAUT, A.g.k., s.68)

H. Zorunlu Sahne : İzleyici, kahraman ve karşıtı arasındaki, bunalımın yoğunlaştığı sahneyi/çatışmayı her zaman merakla bekler. Bu zorunlu sahne olarak adlandırılmaktadır. Çatışma ve bunalım gereği gibi verilmişse, zorunlu sahne de gereklidir. Zorunlu sahne, değişmez olarak bir karışıklık tarafından üretilmekte, ve diğer karışıklıklar tarafından ortaya çıkarılmaktadır. Zorunlu sahne geciktirildikçe merak ögesi de izleyici açısından artmaktadır.

Zorunlu sahneye varabilmek için, olaylar dizisi belli bir sırayı izlemelidir. Şöyle bir sıralama olaylar dizisi açısından doğrudur: giriş, devamlılık sahnesi/sahneleri, çatışmalar, bunalım, zorunlu sahne, doruk, bitiş... Bu kalıplaşmış bir sıralamadır ama bu duruma göre değişikliğe uğrayabilmektedir.

I. Devamlılık sahneleri: Çatışma ve sorunların altı çizilerek verildiği sahnelerdir. Öykü, bu noktalar üzerinde geliştirilmektedir. Eğer bu sahnelerde çatışma gereği gibi geliştirilememişse, olaydan uzaklaşmış demektir.

#### İ. Kişi Düşüncelerinin Görsel Yansıtılması

Kişinin usundan geçenleri yüz anlatımıyla izleyiciye vermesi oldukça zordur, hatta olanaksızdır. Çünkü gerçek yaşamda insan yüzleri, ne düşündüklerini ya da ne duyumsadıklarını yansıtamaz. Böyle bir durumda senaryo yazarı, kişinin o andaki durumunu izleyiciye sinemasal/görsel yöntemlerle iletmeye çalışmalıdır. (219).

(219) Burada Hitchcock'ın bir örneğini inceleyelim: "Kadın, Verloc'a bakmaktadır. Kamera Verloc'un görüntüsünden bıçağa kayar, sonra yeniden yüze döner. Kadının bıçağı görmüş ne anlama geldiğini kavramıştır. Şimdi gerilim oluşmuştur. İzleyici Verloc'ın ne düşündüğünü anlamıştır." (TRUFFAUT, A.g.k., s.104)

J. Karşıt/ Koşut İkincil Olay Dizisi

Ana olaylar dizisi yazılırken, olayın daha iyi sergilenmesi için koşut/karşıt bir ikincil olay dizisi de düşünülmektedir. Bu hem tek düzeliği kırmakta, hem birincil -ana olayı- güçlendirmekte, hem de senaryonun ilginç olmasını sağlamaktadır. İkincil olay güldürü ögesi de taşıyabilir( 220).

Ana olaylar dizisine karşıt ve koşut fazla olaylar (üçüncül, dördüncül) yazılma yoluna gidilmemektedir. Çünkü bu senaryo yazarını ana olaylar dizisinden uzaklaştırmaktadır.

K. İlgi ögesi:(221)

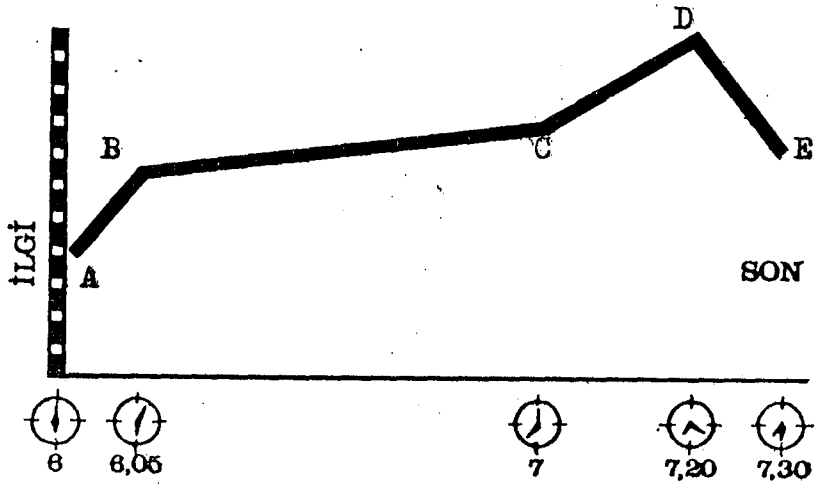
Buraya dek tüm söylenenler bir slogan gibi, kısa bir reçetesinde özetlenebilir. Kalıplaşmış bir biçimle oluşturulan klasik yapıdaki bir çok filmde bu öge yerini bilmektedir:

- Dolantının gelişimi
- Artan ilgi
- Şaşırtıcı sonuç.

Bu öge, ilgi eğrisi diye adlandırılan kolay bir geometrik çizim durumuna getirilebilir. Dikey eksen ilgi düzeyi, yatay eksene süre kesimi olarak alınırsa, başarı oranı yüksek bir film için kalıplaşmış çizim aşağıdaki gibi olmaktadır:

-----  
 (220) Çocuklar Çiçektir adlı filmde, ana olay kuduz köpek tarafından ısırılan çocukların köyden kasabaya aşıya götürülmesidir. Filmin ikincil olayı ise, bir aşk öyküsü ve buna bağlı olarak kız kaçırmadır.

(221) ONARAN, A.g.k., ss. 67-68-69



Bu yalınlaştırılmış çizimde şunlar görülmektedir:

AB - Kısa bir dolantı gelişimi

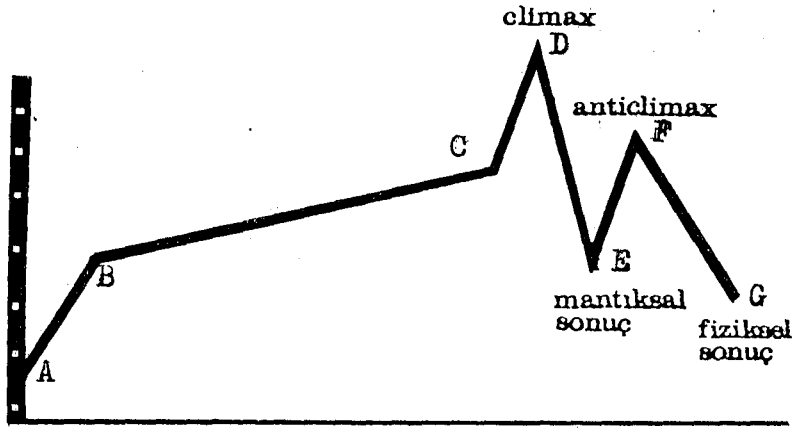
BC - Artan bir ilgi ile geniş bir dramatik gelişim

D - noktasıyla yalınlaştırılmış bir doruk noktası

DE - Hızlı bir şaşırtıcı son.

#### İlgi Ögesinin Değişkenleri

Doğallıkla bu düzen her zaman aynen yerine getirilmemektedir. Bu nedenle çeşitli değişkenler ortaya konulabilir.



AB - Dolantının gelişimi

BC - Artan ilgi

CD - İlginin yoğunlaşması

D - Doruk noktası

DE - Çözüm

( Anticlimax: Etkiyi bozan ek. "Azalan bir yoğunlukla düzenlenen bir dizi kavram ya da sözcükten oluşan anlatım yolu)

Anticlimax her filmde bu denli yalın olmayabilir ve skeç filmleri'nde, her ne denli ortaklaşa bir düşünce yöresinde oluşum sağlanıyorsa da, bu filmlerin dört-beş ayırım (sekans) durumunda sunulan kısımlarının birbiriyle dramatik ilişkileri bulunmadığından, yukarıda verilen formler bunlara uygulanamaz.

#### L . Doruk Nokta

Olaylar dizisindeki çatışmalar ve düğümler dizisinin en üst noktasına doruk nokta (climax) denilmektedir. Bu nokta gerçek bunalımların, heyecanın, öyküdeki değişim noktasını ortaya çıkarmaktadır. Doruk noktasında olaylar çözüme ulaşırken, izleyici katharsis'e (arınma) ulaşmaktadır. Ama her heyecanlı nokta doruk nokta değildir.

İşlenen temaya bağlı olarak, kişinin önplanda olduğu filmlerde/televizyon izlencelerinde, kahramanın kesin yöneliş , değişim noktası; olayların önplanda olduğu yapıtlarda, ana olayın yönelişindeki kesin dönüm noktası doruk nokta olarak belirlenmektedir. Sık sık bu noktaya ulaşmak için kahramanın insansal niteliğinin altı çizilmektedir ve olgu daha çok bireyselleştirilerek kişileştirilir. Bundan sonra hızla daha önce olup bitenlerin mantıksal bir sonucu olacak çözüme geçilir.

M . Çözüm

Konunun tamamlanıp olaylar dizisinde verilen sorunlar, düğümler, çatışmaların belirgin anlaşılır ve ilginç bir biçimde çözüme ulaştırıldığı bölümdür. Çözüm öyle bir getirilmemildir ki, izleyici "bu nasıl oldu?" gibi bir soru sormamalıdır.

Olay/öykü inandırıcı, mantıksal bir yolda ve genel çizgileri içinde, tüm izleyiciyi doyuracak bir biçimde çözüme ulaştırılmalıdır.

Çözümde filmin/televizyon izlencesinin son görüntüleri ve sözleri önem taşımaktadır. Bu çok iyi düzenlenmemişse o ana dek elde edilen etki yokedilebilir. Senaryo yazarı çözüm sahnesinin çok abartılı ya da etkisiz olması için dikkat etmelidir.

Tepeden inme bir biçimde filmin mutlu sonla bitmesi genellikle bir senaryo kusuru olarak nitelendirilmektedir (222). Aristoteles'te bu tür sonların sakıncalı olduğunu, " dramın sonuç bölümünün dramın kendisinden kaynaklanması gerektiğini " belirtmektedir.

## 8 . İÇERİK VE BİÇİM BİRLİKTELİĞİ

Bir senaryo, karmaşık bir yaratıcılığın ürünüdür. Senaryonun bu karmaşık yapısı çözümlendiği zaman, içerik ile biçim arasındaki karşılıklı geçiş ortaya çıkmaktadır. Ancak bu geçiş kesin bir çizgiyle birbirinden ayrılamaz. Her sanat yapıtında olduğu gibi, senaryoda da herşey bir biçimdir, bu biçim içinde yapıt, aynı zamanda içeriktir.

Senaryoda içerik (amaç-anlam) kendini biçimlendirerek görünür biçim alması ve bu iki yanın birbirleriyle ilişki içinde bulunuşu söz konusudur. Biçimde içeriğe bağlı olmayan hiç bir şey yoktur. İçerik uygulamada biçimi oluşturmaktadır. Diğer bir söyleyişle, soyut somut olmaktadır. Bu nedenle biçim için elverişli bir içeriğin olması gerekmektedir. Öyleyse önemli olan biçim değil, içeriktir. Çünkü içerik daha önemli bir değer taşımaktadır. Ancak içeriğe sanatsal özellik veren de biçimdir. Çünkü sanat biçim vermektir.

İçerik ve biçim değişmelerini toplumsal değişimler ortaya çıkarmaktadır. İnsan ve toplumların yaşam biçimleri, düşünceleri sürekli değiştiği için, yeni içerikler doğmakta, içerik bu durumyla değişkenlik ve dinamizm göstermektedir. Bu içeriklerde kendilerine uygun yeni biçimler yaratmaktadır.

İçerik varlıklarının dönüşümünden oluşmaktadır. Bu dönüşüm varlığın varoluşundan, içeriğe değil kendi içindeki değişimdir. İçerik içerisinde varlık, varlık olma niteliklerini korumaktadır. Doğa kimi kez somut, kimi kez soyuttur, böylece hem içerik hem de biçim olabilmektedir.

İçerik ile biçimin karşıtlığı öznel ve nesnelin genel karşıtlığına bağlı olmakta, birlik durumunda ve çelişkili gerçekliğin özelliğidir. Diğer bir söyleyişle, içerik, biçimin içeriğe dönüşmesinden, biçimde içeriğin biçime dönüşmesinden başka birşey değildir. Bu dönüşüm en ilkel evrelerden başlayarak bugüne değin gelmiştir. Gerçek yaşamda insanda hoşnutsuzluk uyandıran şeyler sanat biçimine girdiği zaman hoşlanma duygusu uyandırdığı gerçeği, en ilkel toplumlarda bile sanatsız olunanıya açığını ortaya koymuştur.

Biçim, içeriğe bağımlı ve onun arkasında yer alarak ona hizmet eden bir ögedir. Biçim içerik karşısında her zaman ikinci durumdadır. Biçim tek başına bir sanatsal değer taşımaz, diğer yanı içerik olan tümün bir parçasıdır. Duygu ve düşünceden, tinsel anlatımdan yoksun bir biçimin hiç bir zaman sanatsal değeri olamamaktadır. Biçim, rastgelen, gelişi güzel bir şey değildir. Biçiminde yasaları ve kuralları bulunmakta, insanın nesnelere üzerinde üstünlüğünü göstermektedir. Bununla birlikte biçim çabucak kalıplaşabilmektedir.

Bir film ya da televizyon izlencesinde içerik kavramının yapısı incelendiğinde, tema - konu ve anlamdan oluştuğu görülmektedir. Gerçi tema ile konu birbirine bağlıdır, fakat aynı şey değildir. Konu ile tema arasındaki ayrımlar bulunmaktadır. Çünkü konu resimde, tiyatro oyununda, filmde/televizyon izlencesinde canlandırılan somut olaydır. Özcesi, konu temanın somutlaştırılmasıdır.

Tema kavramı ile ortaya konulan siyasal, dinsel, düşünsel ya da estetiksel olarak tartışılabilen düşüncedir. Her sanatçı kişiliğine ve dünya görüşüne uygun belirli temalara yakınlık duyabilir. Toplumsal yaşamın tinsel içeriğini yansıtan tema ögesi, genelde sanatta içeriğin bir düzeyini, konu ise sanatsal biçimin bir düzeyini belirtmektedir. Bir yapıtın değerini konudan önce tema belirler. İnsanların sanat yapıtına karşı duydukları ilgi, o yapıtın temasının derinliğine bağlıdır. Her somut yapıtta tema seçimi, o yapıtta ki düşünsel dokunaklığı açığa çıkarmaktadır. Olayı olumlu ve olumsuz değerlendilişinin bir anlatımıdır. Temanın içeriksel değeri ne denli yüksek olursa olsun, tek başına düşünsel ve sanatsal değere sahip değildir. Çünkü aynı tema değişik biçimlerde ele alınabilir. İki senaryo yazarı, aynı temayı değişik biçimlerde yorumlayabilirler. Öyle ki, her iki yapıt incelendiğinde aynı konuyu işlemiş olduklarından bile kuşkuya düşebilirler. Çünkü yapıtlarında neredeyse ortak hiçbir şey bulunmaz olabilir.

Bir senaryo yazarının ya da daha geniş anlamıyla sanatçıların konu seçimi çok önemlidir. Bu senaryo yazarının tutumunu anlamaya yardım eder. (223) Konu tek başına bir biçimi belirlememektedir. Konu ancak senaryo yazarının ona verdiği anlamla bir değer kazanmaktadır ve içerik aşamasına yükselmektedir.

---

(223) Akira Kurusowa'nın Yedi Samurai konusu, daha sonra Sergio Leone tarafından 10 Kahraman adıyla yeni bir biçim verilerek, westren geleneğine uygulanarak kullanılmıştır.

Bir temanın ya da içeriğin soyut olan kendine özgü değeri yeterli değildir. Başka bir şeylerin daha bulunması gerekmektedir. Kişi yetersizlik ve doyumsuzluk duygusuyla kendini doyuma çalışarak, bu duyguyu aşmak için çaba göstermektedir. Bu anlamda tema ve içerik her şeyden önce öznel olup, içsellik göstermektedir. Bu kez onun karşısına nesnel olan çıkar ve buradan da öznel olan ögenin dışsallaştırılarak nesnelleşme zorunluluğu doğmaktadır. Öznel ve nesnel arasındaki bu karşıtlık ve onu aşma zorunluluğu, içerik ve biçim ilişkisi olarak sanatta belirginlik kazanmaktadır (224 ).

Bir yapıtın sanatsal niteliği nesnel olarak tartışılabilir, fakat anlamı değişik yorumlara açıktır. Yapıtta anlam ve içerik konuyu aşabilir. Ama konuya gereken önemin verilmesi gerekmektedir. Çünkü konunun seçimi, toplumsal koşulları ve bireysel duyarlılığı yansıtmaktadır. Öyleyse her hangi bir konu yorumlanışa göre değişik anlam kazanır. Çünkü içerik ile yalnızca neyin sunulduğu değil, nasıl ve hangi ortamda, ne kerte toplumsal ya da bireysel duyarlılıkla ortaya konulduğunu da göstermektedir.

( 224) İçerik ve biçimin karşılıklı etkisini ilk kez ortaya atan Aristoteles'tir. Sanatın ana ögesi olarak biçimi, yardımcı ögesi olarak da içeriği kabul etmiştir. Ona göre, gerçekliğin temeli biçimdir. Çünkü yeryüzünde her şeyin bir biçimi bulunmaktadır. Biçimin olgunluğa ulaşması, maddenin düzgün olmasını sağlamaktadır. İkel dönemde önce biçim hazırlanmakta, sonra biçimsiz madde o biçim içine dökülerek biçim verilmektedir. Bu görüş tüm ilk ve ortaçağ boyunca geçerli olan düşünce biçimidir. İçerik ve biçim arasındaki bağlantıda, bir çok sanat düşünüyü tinsel olan biçimi, asıl sanatsal olan diye nitelendirmişler, buna karşılık içeriği, sanatsal etkinliğin bir malzemesi olarak değerlendirmişlerdir.

Bir sinema filminde ya da bir televizyon izlencesinde bir olay örgüsü içinde, oyuncuların iç ve dış devinimleri, konuşmaları, birbirleriyle ilişkileri, kameranın çerçevelediği resim, kamera devinimleri, renk, müzik... biçimi oluşturduğu gibi, bu biçimsel görüntü arkasındaki anlam ile yapıt aynı zamanda her şeyi ile içeriği oluşturmaktadır. Bir filmin/televizyon izlencesinin içeriği kendi biçiminin anlamıdır, onu oluşturan tinsel değerlerdir. Bir sinema filmi ya da bir televizyon izlencesini izleyen izleyici tarafından algılanması önce biçimin öğeleriyle kavranmaktadır. Daha sonra yapıtın değinliklerine inilerek sanatsal içeriği ortaya çıkarılmaktadır.

### 9. Kişileştirmenin Temel Yapısı

Senaryo yazımında oldukça önemli olan kişileştirme üzerinde durarak, hangi öğelerin insan denilen varlığı oluşturduğunu ortaya koymada yarar bulunmaktadır. Bir senaryo yazarı bunu bilmek zorundadır, çünkü bir senaryoda gerekli olan temel gereçlerden biri de, kişi (karakter) dir. Bu nedenle insanı elden geldiğince yakından tanımak gerekmektedir(225). Bir insan incelendiğinde, onun nazik, dindar, dinsiz, ahlaklı, ahlaksız olup olmadığını bilmek yetmemektedir. Niçin öyle olduğunu ya da olmadığını bilmek gerekmektedir.

İnsan, geçmişten bugüne nesnelere fiziksel ve özdeksel dünyası ile, kişi ve toplulukların toplumsal dünyasında doğmakta, büyümekte ve gelişmektedir. Bu hiç değişmeyen, yarın da değişmeyecek olan bir gerçektir. Görme, duyma, düşünme ve yaratıcılık (uygulama) gibi dört yetisiyle insan beyni, kendisini ve çevresini etkileyebilme gücüne ulaşmasını sağlayan bir güçle donatılmıştır. Bu insanlığın teknoloji, bilim ve sanatta evrimini de açıklayan bir güçtür.

Bir insanda kişilik, genellikle onun duygu, düşünce, davranış değer ve özelliklerinin toplandığı temel tinsel yapı ögesidir. Bu öge, insanları birbirinden ayırtan en önemli olgu olmaktadır. Eğer birey, söz konusu varlığı ile kendini diğerlerinden ayırtabiliyorsa...diğer bir söyleyişle, toplum içinde özgün bir durum kaza-

-----  
(225) EGRİ, A.g.k., s.51

nabiliyorsa, kişilik diye nitelendirilebilmektedir (226). Bir senaryo yazarının da insanın kişilik yapısını ortaya çıkarabilmek için, belirgin çizgilerini çeşitli yönleriyle belirlemek için bir araştırma, inceleme ve gözlemci yanının olması gerekmektedir. Çünkü birey, güncel yaşamda olduğu gibi, sinema ve televizyon yapıtlarında da kişiliği dural değil, devingen bir yapı özelliği taşımaktadır. İnsan yaşına, içinde bulunduğu ortama, yaşadığı çeşitli olaylara göre gelişmeler göstermektedir. Kişiler öyle durumlarla karşılaşmaktadır ki, bu durumdan kurtulmak için belli davranışlar içine girmektedirler. Bu davranışları kimi kez çözüme ulaştırır ya da ulaşmaz. Bu durumda dramatik yapıyı kişiler oluşturmaktadırlar. Bu nedenle senaryo öyküsü yazarken, öykünün önde gelen ögesi olan insanı vermek gerekmektedir. "Kişilik, filmde rolü olan kişilerin görünüm ve davranışlarını oluşturan ayrıntıların tümüdür" (227). Bu tanımdan yola çıkarak, sinema ve televizyonda, yazında olduğu gibi kişilere yalnızca belli bir takım kalıpların, düşüncelerin verilmesi sözkonusu değildir (228).

Senaryo yazarı, yazdığı ya da yazacağı kişilikleri çeşitli olaylar karşısında nasıl davranacağını çok iyi gözlemlemiş, tanımış olmalıdır. Bunun için psikolog olmaya gerek yoktur. "Kendimizi salt bilgi ve güç hastalığından kurtarmalıyız. Makineleşmiş insanlıkla gerçek insanlık arasındaki yolu kapamalıyız. Kanıyla, canıyla insan-

(226) İNAL CEM AŞKUN, "Söylev'deki Kişiliği İle Atatürk", Yeni İş Dünyası Dergisi, Mart 1982, sayı:29, s.23

(227) SWAIN, (Akt.CHION, A.g.k., s.237)

(228) CHION, A.g.k., s.229

lara dokunabilmeli, insanlara erişebilmeliyiz"(229).Nasıl bir insanın kişiliği hakkında araştırma, inceleme ve gözlem yaparken onun yapıtları, sözleri, gözlenebilen davranışları, çevresinde kendisine ilişkin olarak yapılan çeşitli değerlemeler en önemli bilgi kaynakları oluyorsa, senaryolarda da tüm bunlar bir araya getirilip,belli zaman sürecine göre bölümlendirildiğinde, insanın kişilik yapısına ilişkin çok değerli ipuçları elde edilebilir(230).

Her nesnenin üç boyutu vardır: derinlik,yükseklik, genişlik. İnsanın bunlardan başka üç boyutu daha vardır: fizyolojik, sosyolojik, psikolojik. Bu üç boyutu dikkate almadan insan varlığını/kişiliğini tanımlamak olanaksızdır (231). İyi bir senaryo kişileştirmesi yapmak için, insanın bu üç yönünün ele alınması gerekmektedir.

#### A. Fizyolojik Boyut:

Senaryoda, oyuncunun kişiliğine ilişkin bilgiler kesinlikle verilmelidir.Kişinin fizyolojik boyutu yapıtta fiziksel görünüm olarak verileceği gibi, diğer bir kişinin sözel ya da görsel olarak verdiği bilgi ile de sunulmaktadır(232). Senaryo yazarı yaratacağı kişiliğin fizyolojik boyutunu ortaya çıkarabilmek için şu soruların yanıtını vermek zorundadır: Cinsiyet; yaş;boy ve kilo;saç, göz,cilt rengi; tavır,devinim ve duruş; görünüş (yakışıklı, şişman, zayıf, temiz,zarif,hoş,pasaklı,başıüz,dudakların yapısı vb.). Kusurları: biçimsel bozukluklar,doğaya aykırı yönler, doğuştan gelme özellikler,hastalıklar; kalıtım.

(229) J.BRONOWSKI, İnsanın Yücelişi, Çev:Filiz Ofluoğlu, Milliyet Yay.,İst.,s.19

(230) AŞKUN, A.g.k.,s.24

(231) EGRI, A.g.k.,s.55

(232) CHION, A.g.k.,s229

## B. Sosyolojik Boyut:

Senaryo yazımında kişi çevresi ile verilmelidir. Onların kişiliğinin ortaya çıkarılmasında çevreyle vermenin yararı büyüktür. İnsan kişiliğinin gelişmesi, her bireyin kendi doğasından gelen özellikleri (psikolojik boyut) ve koşulları yanında, çevresiyle kurduğu ilişkilere ve özellikle bireysel olarak diğer insanlarla ya da insan topluluklarıyla kurduğu ilişkilere geniş ölçüde bağlıdır. Çünkü kişiler arası ilişkiler de kişiliği belirlemektedir. Bu ilişkiler, aile, arkadaşlık bağları olabilir. Bu ilişkiler karşıt kişiliklerle yapıldığında etki artmaktadır. Örneğin, genç/yaşlı, varlıklı/yoksul, patron/işçi...vb. Bireyin yaşadığı çağ ve toplum, içinde bulunduğu çevre koşulları onun bilgi edinme çevresini ve buna bağlı olarak bilincini olumlu ya da olumsuz yönde etkilemektedir. İnsan her şeyden önce toplumsal bir varlık olarak düşünülecek olunursa, bu tür bir etkilenmenin olması da kaçınılmaz ve doğaldır. Özellikle eğitim olanaklarının yaygınlaştığı bu çağda, toplumun bireysel gelişime etkisi ve katkısı geçmişten düşünülmecek boyutlardadır.

Senaryo kişiliğinin sosyolojik boyutu aşağıdaki soruların yanıtları verilerek ortaya konulabilir (233):

Kişinin toplum içindeki sınıfı (işçi, yönetici, kentsoylu...)

Kişinin uğraşı yaptığı iş, çalışma süresi, geliri,

çalışma koşulu, sosyal güvenli olması ya da olmaması, çalıştığı yere karşı tutumu, çalışmaya uygunluğu. "Eğer bir kişinin mesleği dış görünümünden anlaşılıyorsa, filmde olabildiğince erkenden mesleği belirtilmelidir"(234).

Kişinin eğitimi: okuduğu okulların sayısı ve niteliği, aldığı notlar, okulda sevdiği ya da sevmediği dersler, yetenekleri, eğilimleri.

Kişinin ev yaşamı: aile içi ilişkiler, öksüz/yetim, ana baba ayrılmış ya da boşanmış, ana/babanın alışkanlıkları, anlaksal gelişimleri, kusurları, savaçklama, karı/kocalık durumu...

Kişinin çevre içindeki yeri: arkadaşları arasındaki durumu (önder ya da değil), spor etkinliklerinde, kulüplerde önde gelme...

Dinsel inançları, ırk/milliyet...

Kişinin hoşlandığı şeyler, merakları: kitap, dergi, gazete okuma; pul, vb. biriktirme; bahçe işi yapma; avagıtme, vb.

### C. Psikolojik Boyut:

Senaryoda kişilik çizilirken, insan davranışının yalnızca yüzeysel görünümünü değil, altında yatan anlamı da gözönüne almak gerekmektedir. Kişi yaratılırken en çok üzerinde durulması gereken boyut, psikolojik yapıdır. Psikolojik boyutun ortaya çıkarılmasında aşağıdaki soruların yanıtlanmasıyla olasıdır.

Cinsel yaşam, ahlaksal ölçütler; kişisel davranışa yön veren güçler (önermeler), tutku; umduğunu bulamama, düş

kırıklıkları; huy (sinirli, uysal, karamsar, iyimser...); yaşama karşı tutum (ezik, savaşkan, saldırgan...); kompleksler: (saplantılar, yasaklar, boş inançlar, taşkınlık hastalıkları 'mania', yılgılar 'phobia'); içe ya da dışa dönük olma (ya da ikisinin ortası); beceriler: dil ve yetenek; nitelikler: hayalgücü (imgelem), yargı gücü, beğeni, denge; zeka düzeyi (I.Q. - Intelligence quotient)... (235).

Özcesi, bir kişilik kendi fizik ve psikolojik yapısıyla, çevresinin üzerinde yaptığı etkilerin toplamıdır.

#### D. Senaryoda Kişiliği İşleme Yöntemleri:

Kişi, görüntünün canlı ögesidir. Görünüşü, davranışı, devinimi, konuşmasıyla görüntüde belli bir amacı gerçekleştirmektedir. Senaryo yazarının görevlerinden biri, öyküsünde yer alan kişileri izleyiciye tüm özellikleri, en küçük ayrıntılarıyla vermek; bu kişilerin gerçekliğini izleyicinin benimseyeceği yolda yazmaktır. Bu bakımdan, kişinin yaptığın diğer özdeksel öğelerinden ayrılığı yoktur. Fakat kimi durumlarda kişiliğin ön sıraya geçtiği olmaktadır. Örneğin yıldız oyuncu için yazılmış bir senaryoda, her şey, izleyicide beğeni uyandırmak için yıldız oyuncuya göre düzenlenebilmektedir. Bu tür yapımlarda, yıldız oyuncu her şey, diğer tüm öğeler bahanedir (236).

Senaryo öyküsü yazılırken kimi olayları düşünmek zorunluluğu vardır. Bu olaylar belli koşullar ve kişileri

-----  
 (235) EGRI, A.g.k., ss. 55-57  
 (236) ONARAN, A.g.k., s. 58

ortaya çıkarmaktadır. Bu koşulların ve kişilerin olaylara nasıl katıldıklarını vermek için kesinlikle bir neden'e dayanmak gerekmektedir. Örneğin, serüvene dayalı bir yapıtta, kahramanın bir amacı olmalıdır. Bir senaryonun gelişimi için bu amaç yaşamsal bir önem taşımaktadır, izleyicinin katılımını sağlamada anahtar rolü oynamaktadır. İzleyici kişi ile özdeşleşmemeli, onun ereğine ulaşmasında -neredeyse- yardımcı olmaya kalkmamalıdır. (237).Yalnız burada özdeşleşmeyi izleyiciyi etkileyici, uyutucu bir yöntem olarak görmemek gerekmektedir. Akıllıca kullanıldığında bilinçlenmeye yardımcı olacağı unutulmamalıdır. Bunun için senaryo yazarken ve yazdıktan sonra "Bunu niçin yazıyorum" ya da "yazdım" sorusunu senaryo yazarı kendi kendisine sık sık sormalıdır. Eğer geçerli bir neden gösteremiyorsa, yazdıklarını yırtıp atmaktan öte yapacağı bir şey yoktur. Örneğin, bir şeye, birine sınırlenen kişinin duvara yumruk vurması... Bu örnekten yola çıkarak şu soru sorulabilir: "Sınırlenen bir kişi hep duvara yumruk mu vurmali?" Bu sorunun yanıtı "Hayır" dır. Çünkü kimi insan duvara yumruk vurur, kimi ortalığı dağıtır, kimi kavga eder, kimi sakin sakin oturur. Örnekte duvara yumruk vuran kişi, kendi kişiliğinin gereğini yerine getirmektedir. Burada kısaca o kişilik hakkında sınırlı'dir denebilir. Diğer kişilikler hakkında da iyi bir gözlem, araştırma, inceleme yapılarak olaylar karşısındaki tepkileri kolayca yazılabilir.

Senaryoda kişinin kişiliğini anlatmamalı, kanıtlanmalıdır. Kişiler, devinimler-eylemler aracılığıyla gösterilmelidir (238). Bunun için kişinin özelliklerini ele verecek küçük olaylar yazılabilir. Kişilerin kişilikleri genellikle filmin/televizyon izlencesinin ilk başlarında, küçük olaylar aracılığıyla gösterilmelidir (239).

Kahramana sevimli, sevecen, çekici, saygı ya da hayranlık uyandırıcı nitelikler verilmelidir. Ama bu Aziz'i hep kutsal, serseriye yalnızca kötü yanlarıyla göstermek değildir. Her iki örnekteki kişilerin iyi ve kötü yanları törpülenebilir (240). Kişi iyi bir kişilik olarak çizilmiş olabilir, ama bunun da güçsüz/kötü yanları olabilir. Aynı biçimde kötü bir kişiliğin iyi yanları da bulunabilir. Kötüyü salt kötü, iyiyi salt iyi olarak ele almak doğru değildir. Onların insan olduğunu unutmamak gerekir. Özcesi, aşırı yalınlık ya da kişinin şematik olması, kötü adamların tümüyle kapkara, kahramanlar da bembeyaz olacak diye birşey yoktur (241). Kötü adamın çekici, albenisi, ayırtedilebilir iyi alışkanlıklara sahip biri olması bir özellik taşıyabilir. Kötü adamın tanıtımı her zaman bir ölçüde sorundur ve bu durum özellikle melodram türü yapımlar için geçerlidir. Çünkü tanımlanmış bile olsa melodramlar değişkendir ve güne uydurulmaları gerekmektedir (242).

Olayın akışı içinde, kişiliklerin gelişeceğini de unutmamak gerekmektedir. Olumludan, olumsuz; iyilikten

(238) VALE, Akt.CHION, A.g.k., s.110)

(239) CHION, A.g.k., s.230

(240) A.g.k., s.154

(241) TRUFFAUT, A.g.k., s.146

(242) A.g.k., s.100

kötülüğe, vb. Ama bu gelişim daha öncede değinildiği gibi bir nedene dayandırılmalı ve inandırıcı olmalıdır. Öykü hızla gelişebilir ama kişilik gelişmesi kısa sürede olamaz. Birden bire değişimler, beklenmedik bir anda kişinin davranış, inanış ve tutumların değişmesi gibi durumlarda, değişimin senaryo yazarından değil, senaryodaki bir güçlükten kaynaklandığı düşünülebilir. Bu sorun çoğu kez de, beklenmedik olayların, konuşma örgüsünün (diyalog) ya da senaryonun kuruluşuyla ilgili bir çok ayrıntı üzerinde fazla durmaktan kaynaklanmaktadır. Senaryo yazarı, senaryoya yeni katılan ögenin (devinim, beklenmedik olay, konuşma örgüsü vb) kişinin tanımına uyup uymadığını ve kişilikte ne gibi değişiklikler oluşturacağını düşünmeyebilir. Bu yeni öge kişiliği belirginleştirecek mi, yoksa bulanıklaştıracak mı? (243) Örneğin, bilinçli ya da bilinçsiz olarak davranış çizgisi anlaşılmayan görünmeyen kişiler; senaryo yazarının işini kolaylaştırmak için kişinin budalaca devindirilmesi gibi. Bu tür hatalar, kimi zaman yazarın kişileri hemen oluşturmak istemesinden ve kişiler üzerinde yeterince çalışmamasından ileri gelmektedir.

Kişiliğin akışı bir defada değil, tüm akış boyunca verilmelidir. Akış sırasında belli bir süre içinde, hatta kimi kez de senaryo süresince kişiliği oluşturan özellikler birer birer sunulmalıdır. Bu sunumlarda, izleyiciye kişiyi benimsetmek için çeşitli, bir nedeni olan yollar kullanılmaktadır. Bunlar, kişinin tehlike ya da

mutсуzлук anında gösterilmesi; kahramanın sevdiği kişiyle ilgili talihsizlikle başta karşılaşması; kişiyi önemsiz bir suç işlerken gösterme (izleyici bu durumda olumsuz etkilenmemektedir, yalnız kahraman için endişe duymaktadır) ( 244); herkesin yaşadığı kimi durumlar ve duygularla işe başlama (yalnızlık, kıskançlık, terk edilmişlik...); izleyiciye bir topluluğu benimsetmek için, topluluğun kişiye bölündüğü anda kimi tutması konusunda özel bir durum verilmesi; sevimli iki kişi arasında anlaşamamazlık verilmesi... (245).

Kimi kez de, bir kişinin kişiliği karşıt, hatta birbirleriyle çelişen davranışlarla, izleyiciye bir bilmence gibi sunulabilmektedir (246).

Kimi senaryolarda, belli bir süreye dek kişinin kişiliği ve geçmişi önceleri ortaya konulmayabilir. Bu duruma saklama ya da maskeleye denilmektedir. Burada, kişi hakkında izleyici merakta bırakılmaktadır. Ama bu meraklandırmanın dozu iyi ayarlanmalıdır. Olayın akışı içinde belirlenen bir olayla o ana dek saklanan/maskelenen kişinin kişiliği ve geçmişi ortaya konulmalıdır. Bu kişiliği ortaya koyma, geçmişi sergileme düşünce, duygu, konuşma ve davranışlarla verilmelidir. Bu durum kimi zaman senaryonun dramatik malzemesi de olabilmektedir. Örneğin, kişinin mesleğiyle, özel ya da aile yaşamıyla ilgili kimi beklenmedik şeyler yapılabilir. Buna karşılık, kişiliğin temel özellikleri, diğer bir söyleyişle, öyküde kişinin işlevini

( 244) TRUFFAUT, A.g.k., s. 56

( 245) CHION, A.g.k., s.156

( 246) A.g.k., s.230 (Burada Orson Welles'in Yurttaş Kane filminde Kane kişiliğini anımsayalım.)

oluşturan özellik filmin/televizyon izlencesinin başında söz konusu kişinin görüldüğü ya da adının geçtiği ilk andan başlayarak, izleyiciye verilmelidir. Eğer bir kişinin temel özellikleri akış içinde çok geç kesinlik kazanırsa, izleyicinin bu belirsiz ya da belirlenmemiş kişiliğe karşı ilgisiz kalma tehlikesi bulunmaktadır. Aynı biçimde, iki kişi arasındaki ilişkiler (aile bağları, cinsellik gibi) söz konusu olduğunda da, bu tür ilişki hakkında daha çok şey öğrenme isteği uyandırmak gerekmektedir. Senaryo gereği bilinçli olarak bir belirsizlik yaratılmak isteniyorsa, bu belirsizlik özenle kurulmalıdır (247).

Yeni senaryo yazmaya başlayanların en sık düştükleri yanlış, ya kişileri gerektiği gibi oluşturamamaları ya da yarattıkları çok güçlü kişiliklerden kaynaklanmaktadır. Bu durumda güçlü kişilikler Hitchcock'ın deyimiyle yazarı peşlerinden sürüklemektedirler. "Küçük izciler tarafından caddenin karşı tarafına geçirilmeye çalışılırken, 'Ama benim gitmek istediğim yer orası değil !..' diyen yaşlı bayan gibi" (248) olurlar.

Karşıtlık yaratarak kişiliği ortaya çıkarma:genelde senaryolarda kişileri ortaya çıkarmak, birşeyler anlatmak için sık sık başvurulan yöntemlerden biri karşıtlıklar yaratmaktır. Davranışların, kişiliklerin, durumların arasında karşıtlıklar yaratarak izleyicinin bunları daha iyi değerlendirmesi sağlanabilir. Karşıtlıklar, ayımsamalar, anlatının daha iyi anlaşılması ve kesinlik kazanması için etkili yoldur.

(247) A.g.k., s.231

(248) TRUFFAUT, A.g.k., s.321

Örneğin, değişik kişilerin kişilikleri arasında karşıtlıklar, aynı durum karşısında bu kişilerin değişik tepkileri gösterilebilir. Bu da kişilik ayrılıklarını daha iyi vurgulayabilir (249). Böylece senaryodaki kişiler, birbirine koştur ya da birbirini tamamlayan durumlar yaratabilirler. Bu karşıtlıkların temel işlevi, bir özelliği belirginleştirmektir. Örneğin, çapkın bir adamın arkadaşının utangaç olması gibi. Bir karşıtlığın etkin olabilmesi için yalnızca kişilerin birbirinden ayrı olması yeterli değildir, bunlar arasında ortak noktalar da bulunmalıdır. Örneğin adaletsizliğe başkaldıran iki gençten biri daha insancıl olabilir. Bu aralarındaki ayırım ortak amaç çerçevesinde daha iyi vurgulanmış olur (250).

Kişiliği daha iyi ortaya çıkarmak için ikincil kişiler yaratmak: Kahramanın kişiliğini ortaya koymak için diğer bir yöntem de ikincil kişilerin varlığıdır. Arkadaş, akraba, yanında çalışanlar, vb. izleyici karşılaştırma yoluyla kahramanı daha iyi tanımaktadır. İkincil kişiler de yazılırken yine onlara da derinlik verilmelidir. Bir görüşe göre iyi filmleri, kötülerden ayıran başlıca özelliğin ikincil kişilerin kişilikleri olduğudur (251).

Senaryoda işlenen bir sekreter, sekreterden başka bir şey olmamalıdır (252). Buradaki anlamıyla, kişilik demek, bir sekreter kişiliğinin öyküde tek ve özel bir yeri olması demektir. Öte yandan, kişilik yalnızca kişinin mesleğiyle ve öyküdeki işleviyle tanımlanamaz. Daha ileri

-----  
 (249) CHION, A.g.k., s.154  
 (250) A.g.k., ss. 232-233  
 (251) VALE, (akt. CHION, A.g.k., s.116)  
 (252) CHION, A.g.k., s.117

giderek, kişiliğin öykünün temel gereksinimleri dışında ve kişinin işlevselliğinden çok daha ileri bir noktada bulunduğunu söylemek gerekmektedir (253).

Yazarın düşüncelerini ya da bir iletiyi iletmekten başka bir işlevi olmayan, sanki yaşamıyormuş izlenimi veren kişilere, kukla kişiler denilmektedir. Kişiler senaryoda tanımlanan biçimden ayrımlı olarak çok abartılı tepkiler gösterebilirler. Buna aşırı tepki denilmektedir. Bundan kaçınmak gerekmektedir. Ama bunun tam tersi, edilgen, silik ve olaylardan hemen etkilenen kişiler yazmama ya da dikkat edilmelidir. (254).

Kişiliği daha iyi ortaya çıkarabilmek için bilinçli benzerlikler yaratmak: Kişilerin birbirine benzediği kişilikler arasında yeterince bir karşıtlık oluşturamaz ve karşılıklı olarak birbirlerini öyküde gerektiğinde belirleyemezler.

Ama öte yandan, senaryoda bilinçli bir karışıklık yaratılmak isteniyorsa, kişilere birbirine benzer özellikler verilebilir (255). Değişik kişilerin izleyici tarafından daha iyi algılanması kaygısıyla kişilerin adlarının aynı harfle başlamamasına, birbirine benzer şeyler giymemesine ya da benzer özellikler taşımamalarına özen gösterilmelidir (256). Kişilerin aralarındaki ortak özellikler ne denli çoksa, belli durumlar karşısında aralarındaki davranış ayrılıkları o denli başarılı olmaktadır (257).

-----  
(253) A.g.k., s.230

(254) A.g.k., s.254

(255) A.g.k., s.230

(256) A.g.k., s.233

(257) VALE, (Akt. CHION, A.g.k., s.116

Tikler, devinimler, tipik konuşmalar, kimi tepkiler, giysilere özgü bir ayrıntı, özel bir nesnenin (aksesuar) kullanılması, vb. ayrıntılar çoğu kez ikincil nitelikli kişileri diğerlerinden ayırtetmeye yaramaktadır. Bu tür ayrıntılara tikel ya da ayırıcı özellikler denilmektedir (258). Yaratılan her kişinin böyle bir takım ayırıcı özelliği bulunmalıdır. Yalnız bu ayırıcı özelliklerin öyküyle ilgili olması ve öykünün içinde ve izleyici için hiç bir zaman yapay bir öge gibi kalmaması, doğal olması gerekmektedir. Bir kişinin ayırıcı özelliği dişlerinin arasında çiğnediği bir şey, çıkardığı bir ses, elinde sürekli oynadığı bir nesne, ağzından düşmeyen bir söz, bir söyleyiş bozukluğu, özel bir sırtıma, bir iç çekiş biçimi, ya da fiziksel bir özür, topallama vb. olabilir. Bu tür özellikler kişinin tin yapısı hakkında kesin bir bilgi vermese bile, izleyicinin bir kişiliği, bireysel, ayırıcı ve özgün yönleriyle sezmesini sağlamaktadır (259). Kimi zaman ayırıcı özellik, bir kişinin kişiliği hakkında bilgi verme amacı gütmeyen, yalnızca kişi üzerinde dikkati çekmek için kullanılmaktadır. Bunlara gimmick denilmektedir (260).

Kimi senaryo yazarı, yazacağı kişiliğe uygun oyuncuyu saptadıktan sonra senaryosunu yazmaktadır. Bu da senaryo yazamı sırasında kişilik yaratmada bir başka yöntemdir.

(258) A.g.k., s.231

(259) SWAIN, (Akt. CHION, A.g.k., s. )

(260) CHION, A.g.k., s.231

## 9. DEVİNİM

Olaylar dizisi çeşitli öğelerle ortaya çıkmaktadır: Bunların başında devinim (action) gelir. Çünkü ustaların dediğine göre, "Sinema önce devinimdir"(261) Görüntü ve devinim, sinemada birbirinden ayrılmaz. Filmin amacının temelinin "devinim durumundaki görüntü" ya da "görüntünün devinimi" olduğu söylenegelmiştir(262).

Devinim (action) yalın anlamı içinde bir değişiklik getirebilen, etki uyandıran düşünce ya da eylemdir. Genel anlamı içinde rüzgarın esmesi bir eylemdir. Mağara adamının bir hayvanı öldürmesi de. Ama bir şeyin devinim (action) olabilmesi için bir nedenden, itici bir güçten gelişmesi gerekmektedir. Mağara adamı örneği irdelenirse, bu adamın bir hayvanı öldürmesinde zorunlu nedenler bulunabilir. Korkmuş, acıkmış olabilir ya da üşümüştür. Bu nedenlerden biri, ikisi ya da üçü nedeniyle hayvanı öldürmüştür. "Bir filmde, devinim açısından boş sahnelerde senaryodaki önemsiz anlam karıştırılmamalıdır" (263) Çünkü devinim bir sonuçtur. Diğer bir söyleyişle, gerekçesi olan bir sonucun eylem olarak görünümüdür (264). Zorunlu bir takım nedenler ortadaysa, bir eylem, istenen anlamda devinimdir. Hiçbir nedene dayanmayan şey ise devinim değil, eylemdir. Çünkü devinim, önceki durumların zincirleme gelişimi ile ulaşılmış bir sonuçtur. Devinim öykünün

(262 ) CHION, A.g.k., s.107

(263 ) ONARAN, A.g.k., s.31

(264 ) CHION, A.g.k., s.73

(265 ) ÖZDEMİR NUTKU, Sahne Bilgisi,

kendisi değildir. Bir senaryo/film fiziksel anlamda birçok eylemi içerebilir; devinimlerin önce açıklanması ve somut olarak betimlenmesi gerekmektedir. Bir bakıma bir filmin çekiminin ve kurgusunun tamamlanışı bir devinimler dizisinin bileşimidir. Bu devinimler dizisinin bir kısmı oyunculara ve devinim durumundaki tüm nesnelere ilişkindir. Bu devinimler ya duragan bir kamera ile ya da devinen bir kamera ile saptanır. Kameranın devinimli oluşu yapıta çoğu kez dinamik bir anlam katmaktadır. Çoğu kez devinim durumundaki oyuncu ve nesnelere kendi deviniminin ayrımsanmaz olduğu bir benzerlik, eşlik kazanmaktadır.

Günümüz filmlerinin herhangi birinde iki temel devinim göze çarpar:

- Devinimsiz kalan kameranın karşısında oyuncuların devinimi;

- Kameranın devinimi.

Bu iki tip devinim sonradan birleştirilerek bir devinim birliği sağlanarak bütünleştirilmektedir.

### Oyuncu Devinimleri

A. Dış Devinim

B. İç Devinim

#### A. Dış Devinim

Dış devinim kendi içinde fiziksel ve konuşma devinimi olarak ikiye ayrılmaktadır.

Fiziksel Devinim, gövdeseldir. Gerekçesi olan, gövdeyle yapılan eylemlerin tümüdür.

Konuşma devinimi, konuşma ile ortaya çıkan devinimdir. Renkli ve gerilimli konuşmalarla varolmaktadır. Sine-maya karşı televizyon oyunları/dizileri daha çok konuşma-ların sürüklemesi ile gelişmektedir.

### B. İç Devinim

İç devinim üç düzeyde ele alınmaktadır: Duygusal Devinim (bir yapıtta duygu yanının devinimi ve etkisi ile gelişir); Anlamsal Devinim (daha çok simgesel yapıtlarda, simge gücüyle ilerleyen, çeşitli çatışma ve ilişkilerin simgelerle gösterildiği bir devinimdir); İlişkilerle Ge-lisen Devinim: (kişilerin birbiriyle olan ilişki ve çatış-malarıyla ilerleyen devinim türüdür).

Özcesi, dış devinim göze görünün eylemler bütünüdür. İç devinim ise, izleyicinin düşüncelerine, duygularına, duyarlılığına yönelen devinim türüdür.

Tiyatroda oyuncu devinimlerinde, oyuncu kendisini izleyicilere göstermek, varlığından haberli kılmak için büyük ölçüler içinde davranmak durumundadır. Sinema oyuncusu ise son derece ölçülü, ekonomik, doğallığı hiç bir zaman aşmayacak yolda davranmaya zorunludur. Hatta kamera-nın niç bir şeyi kaçırmayan, perdede/ekranda herşeyi bü-yüten gözü önünde devinimlerini daha da tutarlı bir çer-çeveye uydurmak zorundadır. Bu bakımlardan, sinema devinim-leri, tiyatro devinimlerine göre hem daha doğal, daha ger-çekçi bir yaratma olanağı, hem de anlatım bakımından da-ha geniş bir çalışma alanı bulmuş olmaktadır. Tiyatroda izleyicinin gözünden çoğu kez kaçabilecek devinimler, ba-kışlar, izleyicinin kulağına erişmeyecek bir fısıltı, si-

nema ya da televizyonda yakın ya da büyük çekim içinde izleyicinin gözüne/ kulağına hemen erişmektedir.

Buna karşılık, sinema oyuncusu yaratacağı kişiliğe bütünlük vermekte, tiyatro oyuncusundan daha büyük güçlüklerle karşılaşmaktadır. Çünkü, sinema oyuncusunun filmdeki rolü, bölüm, ayırım, sahne, çekim bölünmesi nedeniyle değişik uzunluktaki parçalara ayrılmıştır. Bunların çoğu bir dakika ya da daha kısa süren parçalardır. Üstelik bu parçalar çekiliş sırasında mantıksal bir düzen içinde çekilmezler, teknik yönden en elverişli yolda saptanırlar. Böylelikle oyuncu, belli duyguların gelişmesinde mantıksal sıradan ayrılmak zorunda kalmaktadır. Bu nedenle sinema oyuncusu, son kerte kısa parçalara bölünmüş, aynı zamanda düzgün bir sıra izlemeyen çalışmaların içinde, yaratacağı kişiliğe bütünlük verebilmekte, aşılması olanaksız gibi görünen güçlüklerle karşı karşıya kalmaktadır (266 ).

(266 ) Tiyatroda da oyuncunun rolü bir takım parçalara bölünmüştür. Tiyatro oyunlarında da perde, sahne bölümleri yer almaktadır. Fakat tiyatro oyununun bölümleri hem sayılıdır, hem de bölümlerin süresi sinemadaki parçalarla ölçülemeyecek denli uzundur. Bundan başka tiyatrodaki oyuncu rolünü, devinimlerini baştan sona dek mantıksal bir sıra içinde yapmaktadır. Yaratacağı kişinin çeşitli davranışları, durumları birbirine neden/sonuç bağıyla bağlanmış olarak, bir sonraki bir öncekinin doğal sonucu olarak yürüyüp gitmektedir. Bu nedenle tiyatro oyuncusu, oyununa bütünlük vermekte daha çok olanaklara sahiptir. Provalar da bu bütünlüğün yaratılmasında önemli rol oynamaktadır. Sinema oyuncusu hiç bir zaman tüm senaryonun baştan sonuna dek provasını yapamaz, ancak oynayacağı parçaların ayrı ayrı provalarını yapabilir. (ONARAN, A, g.k., s.60)

Sinema oyuncusuyla tiyatro oyuncusunun izleyici ile ilişkileri de gözönünde tutulması gereken noktalardandır. Sinema oyuncusunun, rolünü yarattığı an bakımından, izleyicisi diye bir şey yoktur. Oyununu izleyici karşısında değil, üzerine çevrilmiş binlerce mumluk spot'ların ışığı altında, en küçük aksamayı bile kaçırmayan kameranın karşısında, her devinimini eleştirici gözlerle izleyen teknisyenlerin bakışları altında yapmaktadır. Tiyatro oyuncusunun, gerçek izleyiciler karşısındaki heyecanı, rolüne bir kez alıştıktan, yarattığı kişiliğin derisine girdikten sonra hemen kendiliğinden yürüyüp giden oyun rahatlığı, sinema oyuncusu için hemen hemen olanaksızdır. Bu nedenle, sinemada, bir rolün tüm devinimleriyle tam olarak, bir bütün oluşturacak biçimde canlandırılmasında ilk büyük sorumluluk senaryo yazarındadır. Senaryo yazarı oluşturmakta olduğu yapıtı, her an bir bütün olarak tamamlanmış durumuyla anlağında yaşatmak durumundadır. Filmin şu ya da bu parçasının bütün içindeki yerini, kendinden önceki ve sonraki parçalarla bağlantısını, bu parçalar içindeki oyuncunun devinimlerini düşünmesi bilmelidir. Oyuncunun belli bir sahneyi çekerken ne duyması ne yapması gerektiğini ilk kez yazar kararlaştırır. Doğallıkla oyuncunun da elindeki senaryoyu iyice anlağına ve tinine sindirerek her şeyden önce yaratacağı kişiliğin bir bütün olarak nasıl anlaşılması, bu bütünlüğü sağlamak için ne yapması gerektiğini bilmesine gereksinimi vardır.

Dış ve iç devinimler bir mantık çerçevesinde, bir nedene dayanılarak yazılmışsa, oyuncunun bütünlüğü sağlanması elbette zor olmayacaktır.

### C. Kameranın Devinimleri

Görüntünün dışsal ve içsel devinimlerine, aynı fi-gürlerin çerçevesini değiştirerek, kameranın yerinden oynatılmasından ortaya bir başka devinim türü çıkmaktadır.

Bir senaryo yazarının kamera devinimlerini yazarken bilmesi gereken ilk nokta: "Kameranın görüş alanı sınırlıdır" ilkesi olmalıdır. Olay ve olgularla ilgili bir bütün'ün seçilmemiş bölümleri kameranın görüş alanı dışında kalmaktadır. Bunun için gösterilmek istenen olay ve olguların, kamera devinimlerinin psikolojik etkileri göz önüne alınarak iyice saptanması gerekmektedir.

Bir senaryo yazarı hangi kamera devinimine başvurursa başvursun, bunları yazarken belli amaçları, nedenleri olduğunu bilmek durumundadır.

Bilinmesi gereken amaçlar şöyle sıralanmaktadır:

- Filmin/televizyon izlencesinin genel havasını vermek, dramatik etki yaratmak.

- Konuyu açık seçik göstermek. İzleyicinin iletiyi algılamasına yardımcı olacak güzel ve ilginç görüntü düzenlemesi elde etmek.

- Kişiliklerin fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik boyutlarını, durumlarını, devinimlerini daha etkili vermek.

- Öykü akışını hızlandırmak, yavaşlatmak. Tümünün ya da kimi sahnelerin tartımını (ritmini) sağlamak.

Bu devinim uygulayımında üç eksen yöresinde gerçekleşmektedir. Bunlardan biri optik eksen olmak üzere kameranın merkezinden geçen ve kendi aralarında dikey olan devinimlerdir.

Kameranın bu üç eksenden birine yaklaşımda bulunmasına göre üç ayrı devinim ortaya çıkmaktadır: (a) Yatay panoramik devinim, (b) Dikey panoramik devinim, (c) Denge devinimi.

(a) Yatay Panoramik Devinim (Horizontal Pan, Panoramic Pan)

Bu devinimde çerçeve bakım izlenimini elde edecek biçimde kamera devinime geçirilmektedir. Bu sanki kafayı sağdan sola çevirmek gibidir, bir yayanın caddeyi geçmeden önce, araba gelip gelmediğine bakmak için yaptığı eylem gibidir. Bu panoramik devinim:

- Ya sağdan sola (pan to left)
- Ya da soldan sağa (pan to right) olabilir.

Çevrinme, ilginin çoğaltılması, ortam ya da devinimin daha çoğaltılması için kullanılmaktadır.

(b) Dikey Panoramik Devinim

Kamera gerçekleri, sanki insanın gözleri, başı yukarıdan aşağıya ya da aşağıdan yukarıya devinildiğinde gördüğü gibi almaktadır. Bu panoramik devinim:

- Yukarıdan aşağı (down ward tilt)
- Ya da aşağıdan yukarı (upward tilt) olabilir.

(c) Denge Devinimi

Bir beşiğin sallanması ya da bir sarhoşun yalpalaması ve yine bir ördeğin paştak yürüyüşündeki devinime benzemektedir.

Panoramik Devinimlerin Kullanımı

- Tanımlatıcı Kullanım: Çevre tanıtımında kullanılır. Anıtları, caddeleri... tanıtımda belgesellerde çok kullanılır.

- Dramatik Kullanım: Bu kullanımda olgunun çeşitli öğelerini sunmak için başvurulmaktadır.

- Nesnel Kullanım: Bu kullanımda, kamera, kişilerden birinin içine yerleşmiş gibidir, o kişinin bakışı yerine geçmiştir ve olguyu/olayı oradan izlemektedir.

Kameranın Kaydırma Devinimleri: (Travelling)

Yukarıda incelen kendi ekseni yöresinde dönme devinimlerinde kamera belirli bir noktadadır ve eksenlerinden herhangi birisi üzerinde bir anlatım arayarak dönmektedir. Oysa kamera kayabilen bir zemine de oturtulabilir ve bu durumda çeşitli devinimleri sağlayabilir.

- Öne doğru derinlemesine kaydırma (forward travelling, travelling in)

Bu devinimde kamera uzak bir plandan daha yakın bir diğerine kaydırılmaktadır.

Bir çok filmin girişi, ilgiyi bir eşya ya da kişi üzerine çekinceye dek bu tür kaydırma yapılır. Psikolojik bakımdan, izleyiciyi anılara ya da düşlere göndererek, kişiliklerin iç dünyalarına sokmaktadır. Nesnel olarak bir kişinin ne gördüğünü izleyiciye bildirmektedir.

Zoom'da aynı etkiyi gerçekleştirmektedir.

- Geriye doğru derinlemesine kaydırma (Backward travelling, travelling out)

Bu durumda kamera çok yakından çerçeveye sokulmuş bir nesneden uzaklaştırılır. Yakın bir çekimden genel bir plana geçilir. Anıların sunuluşunda bu hemen hemen zorunlu bir bitişdir.

- Kameranın sağa ve sola kaydırılması (Crabbing)

Kameranın sağa kaydırılması (Crabbing to right), sola kaydırılması (crabbing to left) olarak adlandırılır.

- Dikey kaydırma

Bu tür kaydırmada, kamera bir yükselti üzerinde yükselir (elevation), alçalır (depress). Bu devinim sanki bir asansörün devinimi gibidir. Dikey olarak yükselme,örneğin bir merdivene çıkan bir kişiye eşlik edebilir.

- Karmaşık Devinimler

Devinimli bir kela bağlanmış kameralar, her türlü devinimin birleşmesini sağlayacak çeşitli doğrultularda devinecek duruma getirilir. Buna vinç devinimi denilmektedir.

Açıklanan bu kamera devinimleri bir arada da kullanılırlar. Örneğin kameranın öne kayarken, yükselmesi; sola çevrinirken alçalması gibi...

Devinimli kamera izleyici üzerinde son derece etkili olabilir, tempoyu hızlandırır, heyecanı artırır. Ancak bu yalnızca özel bir etki edilmek istenildiğinde yazılmalıdır. Ayrıca bunu izleyicinin kabul edebileceğini devinimden ya da sestem doğan uygun bir neden olmadıkça yapmak kafa karıştırmaktan öte birşeye yaramamaktadır.

Filmin dramatik yapısı ile bu kamera devinimleri arasında bir bağlantı olmalıdır.

Devinimsiz bir sahnede yalnızca bir ilgi merkezinden diğerine geçmek için çevrinme/kaydırma kullanılmamalıdır. Böyle bir çevrinme ya da kaydırmanın nedeni yoktur. Çevrinmeyi yalnızca devinen bir kişi ya da nesne

ile birlikte yapmak gerekmektedir. Böyle yapılmadığında gözün yapmadığı bir işlem olduğundan izleyiciyi rahatsız ettiği gibi konudan koparmakta, dikkati işin tekniğine çekilmiş olmaktadır.

Özcesi, insan, karmaşık olandan kaçıp herşeyi yalına indirgemeye kalkmamalıdır. Elbette bunun için gerekli olan, devininin uydurulmuş bir konu çizmeyip kişilerin kişiliklerinden tinsel durumlarına dek yaşama bağlı kalmasıdır. Bu özellikle devinimlerin görevi, yalnızca konuşma örgüsü üzerinde ya da herhangi bir eylem üzerinde bilinçli bir biçimde düşünmeyi sağlamak olmamalıdır.

Sinemada devinim gösterilen eylemlerin olabilirliğiyle, görüntülerin güzelliği ve derinliğiyle -ama içerdiği anlamı, resimlerle boğmamak koşuluyla- izleyiciyi sarsmak ve etkilemekle yükümlüdür. Her yerde olduğu gibi sinemada da anlatılmak istenenin üstüne basıla basıla açıklanması izleyicinin hayal gücünü kısıtlamaktan başka işe yaramamaktadır. Bu izleyicinin önüne çevresi çepeçevre boşlukla sarılı bir düşünce yumağı çıkartmakla yetinir, düşüncenin sınırlarını korumaz, aksine izleyicinin o düşüncenin derinine inme olanağının önünü kesmektedir.

Ancak nasıl birbirine benzeyen kahramanlar yoksa bir devinimde de bir olayı sürekli yineleme hakkı yoktur. Bir devinim salt bir imge, bir kalıp ya da -ne denli özgün de olsa- bir kavram durumuna gelirse, işte o zaman herşey -kişilerin kişilikleri, yaşadıkları ve tinsel konuları- kocaman bir yalan olmaktadır (267).

10. KONUŞMA ÖRGÜSÜ ( DİYALOG ) VE SES

"Sıkıcı bir insan olmanın başarısı  
her usa geleni söylemektir."

VOLTAIRE

1927'de sesli filmlerin ortaya çıkmasıyla, bir anda tiyatroya benzer bir biçim, sinemaya ağırlığını koymuş, filmin görüntüleriyle birlikte, görüntülere ilişkin seslerin de verilmesiyle ses ögesi doğallıkla filmlerde yer almıştır. Ses bu tarihten bu yana sinemada, görüntünün ayrılmaz bir ögesi olmuştur. Oyuncuların ve kameranın çeşitli devinimler yapması bile bu olguyu değiştirememiştir. "Hatta kamera, raylar üzerinde ilerleyebilse de yapılan şey, sinema değil hâlâ tiyatrodur. Bunun bir sonucu, sinemaya özgü stilin kaybıdır, diğeri ise fantezinin kaybı (268)"

İlk zamanlar, seste tıpkı diğer öğeler gibi gelişigüzel kullanılmaktadır. Bu nedenle sesli sinemanın ilk yıllarında yapılan filmlerin çoğunda çok az sinema vardır. Bunlara Hitchcock'ın söyleyişiyle "konuşan insanların fotoğrafları" (269) denilmektedir. Bu dönemde film yapımcıları, yaptıkları filmlerin baştan sona sesli oluşlarını bir övme konusu yapmışlardır. "Yüzde yüz sözlü" (hundred per cent talkie) deyimi bu dönemin parolası olmuştur. Buna karşılık, sesin sinema sanatına getirebileceği yenilikler üzerinde, sesin böyle gelişigüzel kullanılması nedeniyle düşünenler özellikle sinemanın büyük yaratıcıla-

(268) TRUFFAUT, A.g.k., s.57

(269) CHION, A.g.k., s.112

rının davranışları olumsuzdur (270).

Yaşanan yüzyılda görüntü ağırlık kazanmıştır. Büyük reklam panoları; gazetelerin bol fotoğraflı, resimli duruma dönüşmesi; sinema, televizyon... Hep görüntü ağırlığı üzerine kurulmaktadır. Günümüzde tiyatro da bu yöne dönüşmektedir. Yitirilen fantezi görsellikle yine canlandırılmaya çalışılmaktadır. Ama yine de sinemanın en görsel türlerinde bile sesler, konuşma örgüsü işlevini, önemini korumaktadır (271).

Ama bugünün en iyi sesli filmleri incelendiğinde, görüntünün yanı sıra, sesin sinemaya varsıllık getirdiğinde yadsınamaz. Ses, herşeyden önce sinemayı gerçeğe daha çok yaklaştırmış, filmlerin gerçekliğini artırmıştır(272). Gürültü ve konuşma örgüsü'nün (diyalog) bunda rolü büyüktür. Ses ve gürültü günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası

(270) Henüz sesli film çekmeyen Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov sesli filme karşı ünlü 1928 bildirilerini yayınlamışlardır. Bu bildiride, sesin sinemaya sağlayacağı üstünlükler, ses bakımından tutulması ya da kaçınılması gereken yollar ilk kez ciddi olarak gözden geçirilmiştir. Bildirinin üzerinde en çok durduğu nokta, filme eklenen yeni öğenin, yani sesin, kurgu karşısında bir üstünlük kazanmamasını sağlamaktır. Gerçekten sesin, bu arada çok konuşmanın, filme girişiyle kurgu eski özgürlüğünü az çok yitirmiş bulunmaktadır. Yeni öğenin özelliklerini incelemek, bunların sinemada nasıl uygulanacağını öğrenmek gerekmektedir. Bu da yavaş yavaş sinemanın tanınmış sanatçıları sesli filmle ilgilenmesiyle, yapıtlarında sesten yararlanmaya başladıkları zaman ele alınarak, denemeler sonunda bugünkü durumuna erişmiştir.

(271) CHICN, A.g.k., s.112

(272) Alexander Mackendrick, "Senaryolar, genellikle diyaloglara ağırlık verilerek yazılır, böylece yapımcılar onun aracılığıyla öyküyü okuyup anlayabilirler. Bunun böyle olması kaçınılmazdır. Bir filmse yazılmaz, perdede görülmek zorundadır" der. (Akt. ONARAN, A.g.k., s.50)

olduğuna göre, filmlerde yer almamaları büyük bir eksiklik-  
 liktir. Öte yandan bu eksikliğin bir parçası olan konuşma-  
 ların başka yollardan giderilmeye çalışılması sonunda or-  
 taya çıkan ara yazılar, filmin akıcılığını ve doğallığını  
 bozmaktadır. Sesle birlikte bu zorunluluk da ortadan kalk-  
 mıştır. Sesin filmlerde kullanılmaya başlamasıyla, aynı an-  
 da sessizliğin de başlı başına bir dramatik öge olarak  
 ele alınmasını olası kılmıştır (273).

#### A. KONUŞMA RGŐŐ (DİYALOG)

İnsan ağzından çıkan ses ve sözlerle iletişimini  
 kurmaktadır. Kişilerin senaryoda ne dediklerini anlayarak  
 ve filmde gerekleşenle bunları kıyaslayarak bu konuşma-  
 ları en geniş bir biçimde değerlendirmek olasıdır. Senar-  
 yo yazarı için de, yönetmen için de filmsel anlatım ve  
 tanımlama uğrunda başvurulan bir yoldur. Konuşma rgŐŐ-  
 nn (diyalog) film ya da televizyon izlencesinde  işle-  
 vi bulunmaktadır:

##### - Bilgi Vermek

Aristoteles, Poetika'sında "kişiler kendi aralarında  
 da konuşmaktan çok izleyiciye bilgi aktarmak istediklerin-  
 de diyalog açıklamalar içerir. Böyle bir diyalog gerçekçi  
 ve akla uygun bir durum için kullanılmamış, dram yazarı is-  
 tediği için yazılmıştır"(274) demektedir. Yapıtın iletişi-  
 ni olayları ve çeşitli bilgileri aktarmak, bunlar arasın-  
 daki ilişkileri kurmak, yorumlamak için konuşma rgŐŐ  
 gereklidir.

-----  
 ( 273 ) ONARAN, A.g.k., s.50  
 ( 274 ) ARİSTOTELES, A.g.k., s.

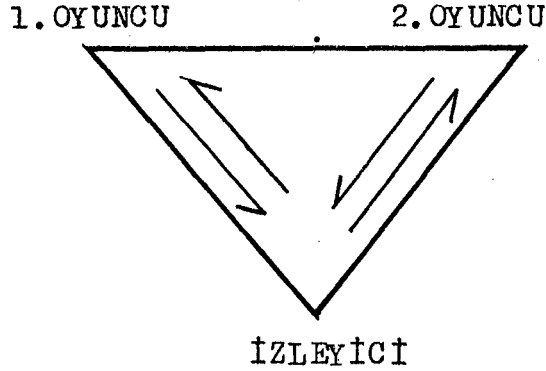
Filmin/televizyon izlencesinin başladığı noktadan önceki görsellikle verilemeyen olayları, olayların geçtiği zaman ve mekanı izleyiciye aktarabilmeli, öyküde görünmeyen çeşitli kişileri ve davranışlarını izleyiciye verebilmelidir. İyi bir konuşma örgüsü, bir sözcükle bile olsa kişilerin eğitim durumunu, toplumdaki yerini, mesleğini, ülkesini, psikolojik durumunu, huyunu ortaya koyabilmelidir.

Konuşma örgüsü yazılırken, kişilerin mesleklerini belirleyici sözcükler konuşma sırasında verilebilir. Ama her izleyicinin bilemeyeceği mesleki terimler ve sözcüklerden kaçınmak gerekmektedir.

Romanda rahatlıkla yazılan bir bilgi, düşünce filmde romandaki gibi verilmemelidir. Filmde herşey görselleştirilmelidir.

"Bildiğin gibi, kral olduğumdan...", "Ben Ahmet, karımın sevgilisini öldüreceğim...", "Savaş başlıyor gibi..." (275) gibi tümceler yazıldığı anda gerilim düşmektedir. İzleyici kesinlikle bu yapaylığı kabul etmemektedir. Bu gibi konuşmaları vermek yerine bunları bir devinim içinde bir sahne ile verilebilir.

Konuşma örgüsü, film ya da televizyon izlencesini izleyen izleyicinin işitme duygusuyla doğrudan doğruya ilişkilidir.



Bireyin işitme duyusuyla ilgili özellikler ise şunlardır: Bireyin işitme alanı geniştir, bu nedenle birey bellekte seçme yapmaktadır. Her hangi bir sesi duymak, yorumlamak bireyin o an içinde bulunduğu duruma bağlıdır. Konuşan iki oyuncu arasındaki sözler birbirlerine değil, izleyici içindir. Yukarıdaki üçgen izleyiciye duyumsatmak istenirse araya vasıta sorular konulmaktadır.

Konuşma örgüsünde, iki kişi birbirlerine bilgi verdiklerinde izleyici bilgilenir. Yeterli neden olmadıkça iki kişi arasındaki sorulara gerek yoktur.

Konuşma örgüsü dural (statik) değil, devingen olmalıdır. Soru ve yanıtlar birbirlerini mekanik bir biçimde izlememelidir. Örneğin:

- Saat kaç ?
- Saat sekiz.
- Aç mısın?
- Evet, birşeyler yiyebilirim.
- İyi, o halde bir lokantaya gidelim.

Ama kimi kuramcılar ( 276) soru-yanıt yönteminin

( 276) SIDNEY FIELD, Screenplay: The Foundations of Screenwriting, A Step-By-Step Guide, Delta Book, Dell Publishing Co., New York, 1979, s.113

gerekli olmadığını, bunun yerine kişilerden birinin devinimi ya da devinimsizliği, sessiz kalmasının da etkili olabileceğini ileri sürmektedirler.

- Duygusal Bir Anlam Taşımaları:

Kişiler arasındaki çatışmaları ve kişilerin tin durumlarını konuşma örgüsü ortaya koyabilmelidir.

Konuşma örgüsü bu nedenle, usçu olmaktan çok bir heyecanı yansıtmalıdır. Karşılıklı konuşmada söylenen sözler kahramanın ve karşısındakinin söyleyiş biçimlerine ve duygusal durumlarına göre çeşitlilik göstermektedir. Sakin olma, sinirli, mutluluk... tekdüze verilmemelidir.

Konuşma bir amaca yönelik olmalı, konuşmuş olmak için konuşmamalı, bir takım duraksamalar ve kopukluklar içermelidir ( 277).

- Konuşma Örgüsü Öyküyü Geliştirmeli

Senaryonun yazımı bittikten sonra, denetleme sırasında konuşmaların anlatıma bir katkısı olup olmadığı iyice belirlenmelidir. Devinim, oyunculuk, kurgu, geçişler... gibi öğelerle birlikte konuşma örgüsünün öyküyü ileriye doğru geliştirip geliştirmediğine, anlatıma katkısı olup olmadığına bakılmalıdır. Öyküyü ileri götürmek için belirtilen sözcükler kullanılmaktadır. Böylece gerçek yaşamdaki konuşmaya yaklaşılmış olunmaktadır.

Sinema ve televizyon izlencelerinde konuşma örgüsü gerçek yaşamdaki ve tiyatrodaki gibi olmamaktadır ama ki-

-----  
(277 ) DWIGHT V. SWAIN, Film Script Writing A Practica Manual, Hasting House Publishers, New York, 1976, s.113

mi kuramcılar ya da senaryo yazarları "körü körüne gerçeği yansıtmaması gerektiğini" savlamaktadırlar. Konuşma örgüsü gerçek yaşama uygun, doğal olarak yazılmalıdır ama bu gerçek yaşamdaki konuşmaların aynen senaryoya yazılması demek değildir. Çünkü yaşamdaki gerçek konuşma örgüsü, çoğu kez yerinde sayan, aynı şeyleri yineleyen ve konudan konuya atlayan sözlerdir. Senaryo yazarı bu konuşma içinde filmin gerçeğine en uygun tümceleri seçme ve ayıklama yaparak, bayğılıktan, yapaylıktan kaçınarak sinemasal anlatım ve tanımlamakaların içinde önem kazanarak anlamlı en ekonomik bir biçimde konuşma örgüsünü yazmalıdır. Konuşma örgüsü, öyküyü ileri götürmeli, günlük yaşamdaki gibi yerinde saydırmamalıdır. Diğer bir söyleyişle, konuşma örgüsü "çok daha kısa ve çok daha özlü"(278) olmalıdır.

Sinema ya da televizyonda karşılıklı konuşma yoluyla her şey izleyiciye kolayca aktarılabilir. Ama bu bir senaryo yazarı için her zaman ucuz ve basit bir yoldur. "... bir senaryo yazarının en büyük ayıplarından birisi, her hangi bir güçlkle karşılaştığı zaman 'Bunu bir dizi diyalogla hallederiz' diye düşünmesidir. Diyalog, aslında öyküyü gözleriyle anlatan insanların ağzından dökülen, diğer tüm seslerin arasında her hangi bir ses olmalıdır"(279) Gereksiz konuşma örgüsüne başvurulmamalıdır. Çünkü konuşma örgüsüne aşırı yüklenme görsel anlatımı geri plana itmektedir. Öykü öncelikle sinema/televizyona özgü bir

-----  
 ( 278 ) JEAN-CLAUDE CARRIERE, SALE, s.58 (Bkz.CHION, s.115)  
 ( 279 ) CHION, A.g.k., s.116

yöntemle anlatılmaya çalışılmalıdır. Durum ilk önce görüntü ile verilmesi düşünülmalıdır. Senaryo yazarı, çekim senaryosunu yazarken, konuşma örgüsünü görsel birimlerden ayırmalıdır. Olabildiğince her yerde, konuşma örgüsünden çok görsel olgulara dayanmalıdır. Olayı sergilemek için hangi yöntem seçilirse seçilsin, temel ilgi, izleyicinin tüm dikkatini tutmak olmalıdır (280). Görsel anlatımda zorlanmaya girildiğinde konuşma örgüsü kullanılmalıdır. Senaryo yazarı, çeşitli nedenlerle görüntüye gelemeyecek olan olayları, durumları dolaylı konuşma ile verebilir. Ama bu tür konuşmaları da fazla uzatmak doğru değildir. Konuşma uzadıkça yapaylık oranı da o denli artmaktadır. Ünlü yönetmen Alfred Hitchcock bu konuda "bir film yazar-ken, diyalog öğeleriyle görsel öğeler arasında kaçınılmaz olarak bir ayırım yaparız. Olanaklar elverdiğince görsel olanı ön plana almalıyız. (...) Sinemada bir öykü anlatılırken ancak başvurulacak başka yol kalmadığında diyalog kullanılmalıdır"(281), demektedir.

Gerek sinema ve gerek televizyonda konuşma örgüsü (diyalog), kesinlikle tiyatrodaki konuşma örgüsünden daha değişik bir boyutta olmalıdır. Filmlerdeki ve tiyatrodaki konuşma örgüsü birbirine karıştırılmamalıdır.

-----  
(280) CHION, A.g.k., s.113 ; ONARAN, A.g.k., s.57

(281) Buna karşılık yine de Hitchcock'ın fillerinde söz kalabalığı, türlü diyalog biçimleri, esprili sözler, söz oyunları, uzun konuşmalar, üstü kapalı konuşmalar yer almaktadır. (Akt. CHION, A.g.k., s.117)

Bir tiyatro oyununun konuşma örgüsü, okunduğu zaman tüm öykü rahatça anlaşılabilir. Fakat iyi yazılmış bir film senaryosunun konuşma örgüsü okunduğunda öykünün ne anlattığını kesin olarak anlamak olası değildir. Tiyatro oyunu doğaldır ki- iletisini sınırlı üç boyutlu mekanda, karşılıklı konuşma biçiminde vermektedir. Oyuncular sahne üzerinde devinmektedirler ama bu devinim de sınırlıdır. Mekan hep aynıdır. Rene Clair'in dediği gibi, "kör görebiliyorsa" oyun amacına varmıştır. Filmde ise konuşma örgüsü iletiyi vermek için kullanılan yollardan yalnızca bir tanesidir. Özcesi, yine Rene Clair'in dediği gibi, "sağır anlıyorsa" film amacına varmıştır. Öykü filmde sergilenirken, konuşma örgüsü de diğer sinemasal öğelerle birlikte kullanılmaktadır.

İşte senaryo/konuşma örgüsü yazarının en güç görevlerinden biri de budur. Konuşma diline uygun, seçme ve ayıklama yapılarak tümce yazmak en doğru yoldur.

Öte yandan iyi bir konuşma örgüsü "yazılı dil" ya da "yazın" biçemlerine göre yazılmamış olan konuşma örgüsüdür. "Okunmak için yazılmış sözlerle, söylenmek için yazılmış sözler ayrı ayrı seçilmelidir (282). Diyalogun orta noktası, böylece, yoğun üsluplu yazı diliyle, yüzeysel konuşma dili arasında yer almalıdır" (283)"

(282) NASH- OAKLEY, s.76 (CHION, s.115

(283) CHION, A.g.k., s.115

Buraya dek yazılanlar toparlanırsa konuşma örgüsü:

- Diğer öğelerle birlikte, öykünün temasını ortaya koyabilmelidir.

- Kişilikleri ortaya çıkarabilmeli, onları betimlemelidir. Aristoteles'in, önce Horatius daha sonra da Boileau tarafından benimsenen görüşüne göre, "gençler genç gibi, yaşlılar yaşlı gibi", kişi o güne dek geliştirdiği kişiliğine, eğitim durumlarına uygun olarak konuşturulmalıdır. Çok bilmişler uzun tümcelerle, kararlı olanlar kesin, yaşlılar ağır... Çünkü Nietzsche'nin dediği gibi "Her söz her ağıza yakışmaz". Jean Aurenco, "diyalogların, tıpkı giyinme biçimi gibi, kişiliği yansıttığına inanıyorum" derken, Field, "diyalog, belli bir hareket biçimiyle tanımlanan kişiliğe bağlıdır" ( 284 ) demektedir.

Genel olarak dikkat ve estetik bir ilgi sağlayan sesin ve konuşma örgüsünün gilm ya da televizyon izlenelerindeki işlevi iki biçimde ortaya çıkmaktadır:

- Ses ya da konuşma örgüsü temel olarak alınır, sözel anlatım yoluna gidilir.

- Ses ya da konuşma örgüsü görüntüyü destekler, görsel anlatımın tepkisini güçlendirir.

Senaryolarda konuşma örgüsü dışında, söz, açıklama ve yorumlama olarak da kullanılmaktadır. Bu genellikle sinematografik olmayan bir kullanımdır. Ancak kimi kez, söyleşiler ve belgeseller için sözel anlatım kaçınılmaz bir zorunluluktur. Bu çalışmalarda anlatım dış ses (off voice) olarak kullanılmaktadır. ( 285 )

( 284 ) SWAIN, A.g.k., s.113  
( 285 ) ONARAN, A.g.k., s.57

Konuşma örgüsü yazılırken kullanılması gereken ve dikkat edilmesi gereken diğer özellikler şöyle sıralanmaktadır:

Anahtar Sözcük:

Konuşma örgüsü yazılırken, sözcüklerin sıralanışı da önemlidir. Bir tümcenin ilk sözcüğü, o tümcenin en güçlü ve vurgulu yeridir. Buna anahtar sözcük denilmektedir (286).

- O gözü çıkart, seni kızdırdıysa...

- Seni kızdırdıysa o gözü çıkart...

örneklerinde, ikinci tümcede, "gözü" sözcüğü sona getirilmiş ve anlatım güçsüzleştirilmiştir. Diğer bir söyleyişle anahtar sözcük geçiktirilmiş, anlam güçsüz duruma gelmiştir.

Anımsatıcı Söz:

Filmin başında kullanılan bir söz yeri geldikçe, kişinin düşüncesinde yinelenmektedir. Buna anımsatıcı söz denilmektedir ve bu yinleme ile merak ögesi yoğunlaştırılmakta, izleyicinin ilgisi çoğaltılmaktadır. Örneğin, "Sen bu işi yapamazsın..." gibisinden bir söz, o söze karşı kişinin üstüne verilmekte, izleyici "Acaba başarabilecek mi?" merakı ile olayı daha dikkatli izlemektedir.

Kalıp Sözcükler:

Gerektiğinde kalıp (klişe) sözcükler kişilerin konuşmasına yazılmaktadır. Ama bunda da aşırıya kaçmamak gerekmektedir. Güldürme amacı varsa bu aşırılık hoşgörülme-  
mektedir.

### Ağız (Şive) Kullanımı:

Yine gerektiğinde ağız'a başvurulabilir.Yalnız bu konuda araştırma yapmadan, uzmanlara danışmadan yazmak senaryo yazarını yanlışta sürükleyebilir.

### Düşüncelerin Verilmesi:

Kişilerin düşüncelerinin açıklanması, senaryoların özgül bir sorunudur.Roman ya da öyküde kullanılan " kahraman şöyle düşünüyordu..." türünden açıklamalar film ya da televizyon senaryolarının dışında kalmalıdır. "Kişiler romanda düşünürler; oysa filmde dış ses (off voice) kullanılmıyorsa, onlar ancak düşünürken gösterilebilir"(287) Kimi filmlerde olduğu gibi, düşünceler karşılıklı konuşma yerine görüntüyle verilebilir. Geçmişte ya da gelecekte yapılacak bir işin düşünülmesi geriye ya da ileriye gidilerek olay sanki olmuş ya da oluyormuşcasına görüntülenebilir. Düşünme sahneleri için diğer bir yol, tepkinin anında gösterilmesidir. Birine kızan bir kişinin, çevresindeki şeyleri tekmelemesi gibi. Bir başka yol da, tiyatrodaki gibi, bir oyuncunun tek başına (monolog) konuşmasıdır. Böyle sahneler, yerinde kullanılmadığında izleyiciye yapay gelmektedir. Düşüncelerin verilmesi için kullanılan sahneler genellikle olay ve kişinin geçmişini anımsatmakta kullanılmaktadır.

### Tek Kişinin Kendi Kendine Konuşması (Monolog):

Tek kişinin, kendi kendine konuşması (monolog) günümüz sinemasında sık kullanılmayan bir konuşma biçimidir.

Ama yine de yenirde kullanıldığında etkili olabilmektedir. Uzun konuşmalar daha çok olayları ve durumları, duygusal ortamı, kişilerin düşüncelerini ve görüntüyle anlatılma- yacak olan durumları anlatmak için kullanılmaktadır.

"Yeni bir senaryo yazarı, yazdığı diyalogların uzunluğu üzerinde genellikle çok düşünmez. Bunlar okunduğunda uygun bir süreyi kapsar, ancak diyaloglar konuşulmaya başlandığında hiç bitmeyecekmiş gibi gelir ve yineleme- lerle dolu olduğu görülür"(288 ). Konuşmanın yoğun oldu- ğu yapıtlarda, uzun konuşmayı izlemek, olaylar arasındaki bağlantıyı kurmak izleyici için oldukça zordur. Konuşma uzadıkça izleyici sıkılmaya başlamaktadır. Uzun konuşma yazmak zorunda kalan senaryo yazarı, oyuncuya, kameraya devinim vererek, kamera açısını değiştirerek, karşı tepki çekimleri yazarak bu tekdüze durumu kırmaya çalışmalıdır. Bu çalışma, aynı anda izleyicinin ilgisini de canlı tuta- caktır.

Ama her şeye karşın, konuşmalar, yine de uzun tu- tulmamalıdır. Bu görüş her filmde konuşmaların kısa olaca- ğı anlamına da gelmemelidir. Konuşma örgüsünü yazarken, olabildiğince tutumlu olmak en usçu yoldur.

#### Konuşma Örgüsünde Kullanılan Noktalama İmleri:

Senaryo yazarı, senaryosunda konuşma örgüsünü ya- zarken, noktalama imlerine de çok dikkat etmelidir. Çünkü noktalama imleri, oyuncuya o andaki psikolojik durumu ver- mede yardımcı olmaktadır.

Nokta: tümcenin kesin bitişini; virgül: oyuncuya soluk alma/verme yerini; üç nokta ya da (-) imi: daha uzun durak yerlerini; üç nokta ya da (-)imi'nin tümce sonuna gelmesi havada kalan düşünceleri, konuşmaları vermekte kullanılmaktadır.

Noktalı virgül, iki nokta üstüste, ünlem gibi imler konuşma örgüsünde pek kullanılmaz. Ama soru imi kullanılmaktadır.

Senaryo yazarı, ayrıca önemli, üzerinde durulmasını istediği tümcelerin, sözcüklerin altını çizmelidir.

#### Konuşma Örgüsü İçin Son Çalışma:

Çekim senaryosu yazıldıktan sonra, metnin denetlenmesi için üzerinde yapılan son çalışma, yüksek sesle okumasıdır. Bu okuma sırasında, anlatımdaki fazla tümce ve sözcükler; olayın akışını kesen, katkıda bulunmayan tümceler (fazlalıklar); yanlış kullanılan, sözcükler ve tümceler (yanlışlıklar); yinelenen sözler, akışı kesen yinelemeler, sık sık yinelenen adlar (yinelemeler) metinden çıkartılır. Uzun konuşmalar varsa, bu en ekonomik duruma getirilerek kısaltılır (uzunluk). Ama bu kısaltma yapılırken, özün yitmemesine dikkat etmek gerekmektedir. Uzun tümcede kısaltma yapılamıyorsa, daha önce değinildiği gibi, çeşitli devinimler ve sorularla uzun konuşma izleyicinin ilgisini dağıtmayacak biçimde ayarlanabilir. Rastlantı sonucu uyaklı duruma gelmiş tümceler ilgiyi bozmaktadır. Bunlar değiştirilmelidir. Ama yazılan senaryo bir güldürü filmi senaryosu ise, uyaklı konuşma bir katkı getirebilir bunu da unutmamak gerekir. Konuşmalar olayı diri tut-

mayıp, cansızlaştırıyorsa, bunlar yeniden yazılmalıdır. Söyleyiş zorlukları olan sözcükler peşpeşe gelmişse bunlar değiştirilmelidir.

### B. KONUŞMA ÖRGÜSÜ DIŞINDA DİĞER SESLER (289)

Sinema görüntülerle, izleyiciyi sanki aracı olarak arada kamera yokmuşcasına gösterilenin gerçeğine yaklaştırmaktadır.

Gerçek saptanırken şunlar göze çarpmaktadır:

- Az ya da çok şiddetle ses çıkaran tüm şeyleri;
- Herhangi bir sesin onu yaratan şey'in hayalgücü ile görüntüsünün canlandırılması...Örneğin radyoyu dinlerken, bir frenin, bir camın kırılışının sesini duymak gibi.

Özcesi, gerçek görüntüyü ve sesi tüm olarak kaynaşmış bir biçimde sunmaktadır. Bu nedenle sinema, görsel gerçeği verirken, bu görsel gerçeğin yarattığı ses dünyasını da vermek durumundadır. Ses bir bakıma, görüntüyle ayrılmaz bir biçimde birleşmiştir.

Gerçek yaşamdaki görüntü ile ses arasındaki bu sıkı birliktelik, sinemanın ilk yıllarında karşılamak zorunda olduğu en önemli sorunlardan biri olmuştur. Sessiz sinema döneminde, gösterim sırasında bir orkestra izleyiciyi memnun etmekten öte bir işlev taşımamaktaydı. Sesin sinemaya girişiyle birlikte, görsel dünyaya, kendine özgü sesleri sağlayarak gerçekçilik adına kazanç sağlanmıştır. Söz devreye sokularak, sessiz sinemanın belası arayazı kullanımı ortadan kalkmıştır. Sözün sahip olduğu anlatım tüm gücüyle ve sıcaklığıyla işin içine sokulmuştur. Öte yandan sözün girmesiyle sessizliğin anlatım gücü de orta-

çıkıştır. Sessiz sinemada her şey tekdüze ve anlatımsız bir sessizlikken, şimdi sessizlik bir değer kazanmıştır.

a) Gerçek Ses:

Perdede görülen ve olgunun bir kısmını oluşturan kişi ya da eşyaların çıkardığı seslere gerçek ses denilmektedir. Kalabalık bir caddede çıkan tüm sesler gerçek ses kapsamı içine girmektedir. Yalnızca sonradan filme eklenen müzik sesleri bu kapsam dışında tutulmalıdır. Ama caddeden geçen bir bandonun sesi, ya da bir dükkandan yayılan bir müzik sesi gerçek ses kapsamı içindedir.

b) Nesnel Ses:

Anlatımsal ya da tanımlamsal durumlarda, filmdeki kişilerden birinin işittiği sese nesnel ses denilmektedir. İzleyici filmdeki gerçek bir sesi duyar ama olagan olarak değil, filmdeki kişinin etkilendiği şiddette.

Nesnel ses, filmdeki bir kişinin yalnızca hayalinde ya da anısında varolan müzik, gürültü ya da bir sözdür.

c) Anlatımsal Ses:

Tanımlanan, anlatılan, gerçeğe özellikle ilişkin olmayan öğeler tarafından ortaya konulan tüm gürültüler, sözler ve müzikle ilgidir.

Bunlar şöyle sıralanmaktadır:

- Gerçek sesle üstüste bindirim (superpoze) durumunda ve onunla bir çeşit orkestral kontrapunk oluşturarak...Örneğin iki kişinin konuşması üzerine bir başka sesi vererek durumu daha da pekiştirmek gibi.

- Gerçek ses yerine konulmuş ses. Bu durumda gerçek ses duyulmaz, başka bir ses duyulursa bu bir anlatımsal ses durumudur.

a) Müzik Kullanımı:

Müzik bir sinemasal anlatım aracıdır. Eğer kamera-  
nın algıladığı gerçekle ilgili bir şey üretmişse ya da  
anlatım aracı olarak senaryo yazarı ya da yönetmenin be-  
ğenisine göre filme eklenmişse gerçek (doğal) olabilmekte-  
dir.

Sinema ya da televizyon izlencelerinde müzik şu  
durumlarda kullanılmaktadır:

- Gerçek bir sesin yerine: Herhangi gerçek bir se-  
sin yerine onun sesini, tartımını vermek amacıyla ya da  
devinime eşlik etmek için kullanılması.

- Bir kişinin düşündüğü ya da anımsadığı bir ses  
yerine.

- Bir haykırışın ya da bir gürültünün süreğini ola-  
rak.

- Kişilerin psikolojik durumlarını belirtmek için.  
Kişinin, şen, durgun, üzüntülü, sinirli... durumlarına gö-  
re uygun ya da karşıt müzikler kullanılmaktadır.

- Müziğin yinelenmesi (Leit-motiv) : Aynı kişi gö-  
rüldükçe, psikolojik gelişme oldukça, öyküde bir ilerleme  
sağlandıkça... aynı müzik teması yinelenebilir.

- Fon yöresi sağlamak: Bu tür kullanım çoğu zaman  
gereksiz olmaktadır. Birçok filmde bir an bile fon müziği  
kullanmaya gereksinim bulunmamaktadır. Kullanıldığında tek  
düzelikten başka bir etki yaratmaz..

- Müzik sanatı ile bağdaşık olarak: Sinemada film  
ile müziğin karşılıklı durumları ile iki kullanım yolu  
ortaya çıkmaktadır: Müzik için film, film için müzik.

Bunlardan birincisi, ünlü besteçilerin yaşamlarını anlatan filmlerde kullanılır. Bu durumda film, üzerine ses kayıtedilen herhangi bir araçtan ayırmsızdır. Yalnız bu açıklamadan bu tür filmlerin hepsi böyledir anlamı çıkarılmamalıdır.

Sinemada müziğin asal kullanılış biçimi film için müzik, diğer bir söyleyişle, film müziği'dir.

e) Gürültüler:

Filmde gürültüler çevre oluşturmaktadırlar ve filme büyük bir gerçeklik sağlarlar. Usçu bir kullanımla filmi otantik bir dile dönüştürürler.

Sesin üç ayrışımından konuşmanın ve gürültünün ne denli bir doğal öge olarak filme katılım sağladığı bugün artık tartışılmamaktadır. Ancak bunlar denli, belki de bunlardan önemli olarak fon müziği'nin sinemadaki/televizyondaki destekleyici katkısını da unutmamak gerekmektedir.

-----  
( 289 ) "Konuşma örgüsü dışındaki diğer sesler" bölümü

Alim Şerif Onaran'ın "Sinemaya Giriş" adlı kitabının 52-55'inci sayfalarından yararlanılarak yazılmıştır.

## 11. SİNEMA VE TELEVİZYON İZLENCELERİNDE

### ZAMAN VE MEKAN

Sinemanın bir başka tanımlamasına göre "Sinema filmsel zaman ve mekanı sağlama sanatıdır"( 290).

Film ya da televizyon izlencesi gerçek ya da düş olsun, bir olayın kayıdır. Görüntüler gerçek bir yaşamın ya da yapay bir dünyanın yansıması olabilmektedir. Bu durumda sinema, kendine özgü zaman ve mekanı yaratmak için başka hiç bir sanat dalında bulunmayan olanaklara sahiptir ( 291). Öykünün anlatımı görüntü, uygun müzik, ses efektleri ve konuşma örgüsüyle izleyiciyi etkilemek, çekici olmak amacıyla birbirini tamamlayarak, desteklemektedir. Görüntüler, sayılan öğeler eşliğinde ileriye doğru mantıksal bir düzen içinde sunulmaktadır. Bu filmin/ televizyon izlencesinin sürekli gelişimini içeren bir boyuttur. Ama bu açıklama her çalışmanın kesinlikle kronolojik bir akış içinde olması demek değildir. Çünkü bir etkinin ya da olanüstü anlaksal bir durumun sergilenmesinde, birbirlerine mantıksal bağlantıları olmayan görüntüler de verilebilmektedir. Bu durumda izleyicide değişik duygusal durumlar yaratılabilmektedir.

(290 ) ONARAN, A.g.k., s.21

(291 ) John Huston'ın İncil (The Bible...inThe Begining) adlı filminde, binlerce yıllık zamanı üç saat içinde toplamak, ya da bir insanın uzun yaşamını Orson Welles'in Yurttaş Kane'de yaptığı gibi kısa bir bireşimde yansıtmak gücündedir. Philippe de Broca'nın Rio'lu Adam (L'Homme de Rio) filminde olduğu gibi düşünülebiyecek tüm devinim olanaklarını kullanarak bir kentten diğerine kolaylıkla geçer. Ya da Richard Fleischer'in Akla Durgunluk Veren Yolculuk (Fantastic Voyage) filminde yaptığı gibi, insanoglunu mikrostopik boyutlara indirger. (Akt. ONARAN, A.g.k., s.21)

Filmde ya da televizyon izlencelerinde sahneler/ayrım-  
lımlar olayın doğru olarak anlatımını gerektirmektedir.  
Sahne ya da ayırım atlamaksızın olay gerçekçi bir süreklilik  
içeren bir yöntemle anlatılmaktadır. Filmdeki ya da  
televizyon izlencesindeki bu zaman ve mekan sürekliliği  
özelliği, o çalışmanın başarı ya da başarısızlığının bir  
göstergesi olmaktadır. Bu nedenle yönetmeden önce senaryo  
yazarına büyük görev düşmektedir. Senaryo yazarı çekimle-  
rin, sahnelerin, ayrımların, bölümlerin tümünde bu süreklilik  
içeren bir yöntemle anlatılmaktadır.

Kuşkusuz bu gerçek zaman ve mekanı, filmsel boyut-  
lara dönüştürmek olanlığı, sinemasal yaratının sanat yapı-  
tı olarak temel öğelerini oluşturmaktadır. Artık burada  
bir olayı olanca bağlılığıyla kaydeden bir aygıtın tanıklığıyla  
bir kameranın salt edilgen nesneliliği değil, olayın  
öyküsünün yeni bir gerçeğin yaratıcısına dönüştürülmesi  
söz konusudur.

Böyle olunca da, filmsel zaman ve mekanın ne olduğunu  
incelemek, bunu yaparken de, bu iki değeri yaratanın  
devinim olduğu ilkesini usta tutmak gerekmektedir.

Devinimin çekimden çekime uyumlu bir biçimde gelişimi,  
ancak sahneyi oluşturan tüm devinimin her bir çekim  
içinde bölümlenmesi ile gerçekleşmektedir. Bu süreklilik  
yapılmadığında, film ya da televizyon izlencesi birbiriy-  
le ilişkisi olmayan görüntülerin karmakarışık bir yığını  
olmaktadır. Sonuç kaçınılmaz olarak başarısızlıktır. İster  
konulu, ister belgesel olsun, tüm film ve televizyon iz-  
lenceleri ilk ve son görüntüsü arasında ilgiyi sürekli  
tutmak zorundadır.

İyi bir süreklilikte, izleyicinin ilgisi -iyi düzenlenmiş- öykü üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu da görsel anlatımın önemini ortaya koymaktadır. İzleyici görüntünün akışından rahatsız olursa, bir oyuncunun anlamsız bir devinimini düşünmeye başlarsa filmin/televizyon izlencesinin büyüğü bozulmuş demektir. Düzenli, akıcı, gerçeğe uygun bir süreklilik başarısının artması demektir. Çekim senaryosu, görsel anlatımı ve kurguyu içeren kağıt üzerindeki basit bir çalışma değildir. Filmin/televizyon izlencesinin başarısında etkin olan sürekliliğin kağıt üzerindeki yaratıcı çalışmasıdır.

Fiziksel zamanın bir tek boyutu; doğru çizgi üzerinde; bir tek doğrultusu ve bir tek yürüyüşü (düzenli yürüyüşü) bulunmaktadır. Fiziksel zaman bu nedenle hızlandırılmaz ve bu düzeni bozulamaz. Zamanın gidişi tek düzedir ve geriye dönüşü yoktur. İnsan dış dünyayı algı-larken bu süreklilik kesiksiz sürer. Sinema ve televizyonda ise bu durum gerçek yaşamdan ayrımlar göstermektedir. Gerçek yaşamın zaman-mekan sürekliliği ile, adı geçen görsel araçların zaman-mekan sürekliliği arasında temel ayrımlar bulunmaktadır. Sinema ve televizyonda bu değişken bir zamandır, senaryo yazarı ve yönetmenin elinde gerçek bir oyuncaktır. Filmsel zamanın temelinde ve zaman üzerinde bu alabildiğince özgür egemenlikte değişik zaman denilen kullanılış yatmaktadır. Değişik zaman herhangi bir olgunun doğadaki gerçek süresinin az ya da çok kısaltılmasıyla ortaya çıkmaktadır.

Sinema ve televizyonun kendine özgü gerçekliliğindeki zaman-mekan kavramının gerçek yaşamdan ayırım göstermesinin bir nedeni, kullanılan aygıtın iç yapısından kaynaklanmaktadır. Bu iç yapı sinema ve televizyonun kendine özgü evrenini yaratmaktadır. Senaryo yazarı ve yönetmen, bu evreni kendi öznel anlayışı ile yoğurarak izleyicinin kabul edebileceği nesnel, gerçeklik izlenimini ortaya koymaktadırlar.

Her yapıt, öykü anlatımına uygun olarak kendi zaman ve mekanını yaratmaktadır. Senaryo yazarı, doğadaki zaman ve mekanı kendi bildiğince, dilediğince biçimleyerek, işlediği konuda zaman ve mekanı kendisi yaratmaktadır. Gerçek yaşamda bir araya gelmesi olanaksız zaman ve mekanları aynı anda kullanabilmektedirler. Zaman ve mekan gerçek ya da düş olabilir. Birbirleriyle ilişkili ya da birbirinden bağımsız olabilir. Zaman sıkıştırılabilir, uzatılabilir, kısaltılabilir, hızlandırılabilir, yavaşlatılabilir. Film ya da televizyon izlencelerinde zaman ve mekan içinde her yere gidilebilir, ileriye ya da geçmişe geçebilir. Zaman istenilen uzunlukta, değişmez bir biçimde tutulabilir. Mekan daraltılabilir ya da genişletilebilir. Yakınlaştırılabilir ya da uzaklaştırılabilir.

Sinema ve televizyonda bir olay gerçekte olduğu gibi tümüyle verilebilir ya da parçalara ayrılarak yalnızca önemli bölümleri gösterilebilir. Olay gerçek ya da yapay bir görüş noktasıyla sunulabilir ya da yalnızca film ve televizyonda varolabilecek bir düzenleme ile yeni baştan yaratılabilir.

Senaryo yazarı, zaman ve mekanın her ikisinde de eleme yapabilir, yeniden yaratabilir ve izleyicinin kavramasına yardım edecek her hangi bir yöntemle sunabilir. Mekan içinde birbirinden ayrı yerler filmde birleştirilerek tek bir yer gibi gösterilebilir. Zaman ve mekanın doğru kullanımı, öykünün görüntü ve ses değerlerini güçlendirmektedir. Zaman ve mekanın yanlış kullanımı perde/ekranda olanlar konusunda izleyicinin kavrayışını yocketmektedir.

Senaryo yazarı, her hangi bir olguyu/olayı gerçek yaşamdaki gibi doğal süresinde vermek zorunda değildir. Arada seçme-ayıklama yaparak atlamalar yapmaktadırlar. Senaryo yazarı bu atlamayı iki nedenle yapmaktadır:

- Yazımda tutumlu olmak,
- Filmin belirlenen süresi ya da televizyonda o yapıma ayrılmış süre.

Bunun için senaryo yazarı, gerçek zamanı yapıtında gerçekleştirmek için, anlattığı olayın gereksiz noktalarını, dramatik gelişmeye katkısı olmayan olayları ayıklarlar. İzleyici gereksiz bir sözün, anlamsız bir devinimin, gereksiz sahnelerin çıkartılmasını/atlanmasını kabul etmeye her zaman hazırdır. Öyle ki, onuncu kattaki bürosundan çıkan kişi, izleyen çekimde sokak kapısından çıkarırken gösterilebilir. O kişinin büro kapısından çıkışı, koridorda asansöre/merdivene doğru yürüyüşü, alt kata dek inışı, binanın çıkış kapısına doğru yürüyüşü ve çıkışı gibi ayrıntıların gösterilmesine gerek kalmamıştır. Bu işlemin tersine, mekan kolayca ayırt edilmeyecek bir yöntem-

le uzatılabilir. Böylece izleyici devinimin o bölümünün yinelenildiğini ayırtmayamaz. Örneğin, kısa bir merdivenden birinin inişini gösteren birkaç çekim üstüste verilerek o merdiven uzunmuş imajı uyandırılabilir.

#### A. Sinema ve Televizyonda Zaman Sürekliliği

Gerçek zaman yalnızca ileriye doğru gelişmektedir. Buna karşı, film/ televizyon izlencesi öyküyü gerçek zamana göre değil, makaranın süresi içinde sunmak zorundadır. Filmsel zaman dört temel bölümde incelenmektedir:

- a) Şimdiki Zaman,
- b) Geçmiş Zaman,
- c) Gelecek Zaman,
- d) Durumsal Zaman.

Bir film öyküsü, bu zaman öğelerinden birini ya da bir kaçını, tek ya da birleştirilmiş bir biçimde kullanabilmektedir. Film, olayları şimdiki zamanda oluyor gibi gösterebilir, daha sonra zaman içinde ileriye ya da geriye gidebilir. Zamanı kısaltır, uzatabilir ya da dondura bilir. Senaryo yazarı zaman üzerindeki bu uygulamayı yaparken, zamanı vurgulamalı ve kullanılışını izleyiciye kolaylıkla kavrayabileceği bir biçimde vermelidir.

Gerçek ya da düşsel zaman kullanımı, yapımdaki teknik olanaklar ve hayal gücü tarafından sınırlanmaktadır. Buna karşın yapıt, zaman faktörünü kullanmaktadır. Film öyküsü zaman sürekliliğine bağlı olarak hem gerçek hem de düşsel zamandan bölümler kullanılarak anlatılmaktadır. Zaten "sinema, görüntülerin zamansal (temporal) olarak birbirini izlemesidir" (Marcel Martin).

### a) Şimdiki Zaman Sürekliliği

Olayın/öykünün filmde/televizyon izlencelerinde -sanki- şimdi oluyormuşcasına gösterilmesi şimdiki zaman sürekliliğini göstermektedir. Bu film malzemesinin sunumunda en yaygın ve fazla karmaşık olmayan bir yöntemdir. Olaylar mantıksal olarak ileriye doğru gelişerek açıklanmaktadır. İzleyici öykünün gelişimine, geçişlere, süreklilikteki atlamalara önem vermeden olayı, sürekli olarak şimdiki zamanda oluyormuşcasına izlemektedir. İzleyicinin olayları bu yaklaşımla izlemesi, onların perdedeki/ekranda-ki olaylara katılımlarını güçlendirmektedir. Ne izleyici, ne oyuncular bir sonraki an içinde ne olacağını bilmemektedir. Bu nitelik, filmin/televizyon izlencesinin sonuna dek izleyicinin ilgisini öykü üzerinde uyanık tutmaya yardımcı eder.

Bir atletizm yarışması ya da bilimsel bir gösteri gibi, tek bir yerde başlayıp gelişen her olay, şimdiki zaman sürekliliği içinde görüntülenmektedir.

### b) Geçmiş Zaman Sürekliliği

Geçmiş zaman sürekliliği, öykü içinde iki biçimde ele alınmaktadır:

- Olay geçmiş zaman içinde geçer.
- Olay şimdiki zamandan geçmiş zamana yapılan geriye dönüşle anlatılır.

Geçmiş zaman içinde gerçekleşen olaylar ya tümüyle geçmiş zaman içinde sunulur ya da şimdiki zamana geçecek bir öyküye başlangıç olarak verilir. Buradaki olaylar Şimdiki Zaman Sürekliliğine benzer bir yöntemle görüntülenir.

Tarihsel öyküler geçmiş zaman sürekliliği içermektedirler. Ancak, eğer izleyici anlatılmak istenen olayların çok kısa bir zaman önce olduğundan bilgili ise, bu olayların sunumunda küçük bir ayırım bulunmaktadır. Bu nedenle izleyici "izlemekte olduğum olay şu an olmaktadır" duygusundan çok, "İzlemekte olduğum olay geçmişte olduğu gibidir" duygusuna kapılmalıdır. İzleyici, "sizde oradınız" tekniği ile zaman içinde geriye götürülürse film öyküsü çok başarılı olmaktadır.

Geçmiş olayların sunumunda tek sorun eğer öykü tarihsel ise izleyicinin sonuç hakkında bilgisi olmasıdır. Ancak öykünün geçmişte başlayıp, şimdi de sürmesi durumunda bu sorun ortadan kalkmaktadır.

Geriye Dönüş, öykünün başlangıcından önce gerçekleşmiş her hangi bir olayın anlatılmasını içermektedir. Ya da zaman içinde geriye dönülerek, öykünün daha önce anlatılmamış bir bölümünün sunulmasıdır. Ya da daha önce gösterilmiş bir olayın yinelenmesidir. Böylece oyuncu, yıllar önce olmuş, ancak izleyiciye gösterilmemiş bir öyküyü anlatabilir ya da anlatılan öykü içindeki bir olayı açıklayabilir.

Geriye dönüşler, çoğunlukla öykü içinde gizli kalmış bir noktanın açıklanması amacıyla kullanılmaktadır. Ya da geriye dönüşler, şimdiki durum anlatılmadan önce geçmiş zaman içinde neler olduğunu gösterilerek, öykünün geçmişine ilişkin bilgiler verilmede yararlanılmaktadır. Çoğunlukla öykü, tümüyle geriye dönüşlerle anlatılabilir, hatta, geriye dönüş içinde de geriye dönüşler yapılabilir.

Geriye dönüşlerin getirdiği yararlar düşünüldüğünde şunlar sıralanabilir: Geriye dönüşler oyunculara, öykü içinde kendileri ile ilgili bölümleri anlatma olanağı vermektedir. Geriye dönüşler zaman içinde geriye gidilerek, geçmişe ilişkin olayların sunumuna olanak sağlamaktadırlar. Öykü anlatımı şimdiki zamanla sınırlı kalmamakta, zaman içinde ileri - geri gidilerek, öyküdeki önemli olayların anlatılması ya da açıklanması yapılabilmektedir.

Geriye dönüşler kimi karmaşaları da içermektedir. Bu yöntem, öykünün kronolojik gelişimini bozmakta ve izleyiciyi şaşırtmaktadır. Eğer birden fazla geriye dönüş kullanılmışsa, bu durum da izleyicinin çok dikkatli olması gerekmektedir. İzleyici, çok uzun bir geriye dönüş içinde, öyküye ilgisini yitirebilmektedir. Öykü ileriye doğru gelişeceği yerde, geriye doğru dönüş yapılmış olmaktadır. Bu durumda, öykünün doruk noktasına doğru gelişimi engellenmektedir.

Kimi kez sonuç önceden, yapıtın başında verildiğinden izleyici öykünün sonucunu bilmektedir. Ancak filmin anlatımına sonuçtan biraz önce başlanıp, daha sonra geriye dönüş yapılarak filmin başlangıç noktasına dek öykünün anlatılması yeğlenen yöntemlerden birisidir. Daha sonra öykünün sonu için şimdiki zamana dönülmektedir.

### c) Gelecek Zaman Sürekliliği

Gelecek zaman sürekliliği, iki bölümde ele alınmaktadır: Gelecek zaman içinde olabilecek olayların sunumu ve şimdiki zamandan gelecek zamana yapılan bir ileri atlayışla olayların sunumu.

Gelecek zaman içinde olan olaylar, bir düşünceyi ya da bir planı önceden haber vermek olabilmektedir. Gelecek zaman içinde anlatılan öykü bir bilim-kurgu biliciliğini, bir sanayi tasarımını ya da öyküdeki bir kişilik tarafından düşlenen olayları içermektedir.

Bu tür anlatımda, izleyici gelecek zaman içine götürülmektedir. Bu durumda izleyici olayı, "Olay böyle olacak ya da olabilir" düşüncesiyle izlemektedir. Olay sanki şimdi oluyormuşcasına, şimdiki zaman sürekliliğine göre sunulmaktadır. İzleyici bu tür anlatımda zaman konusunda bilgilendirilmeli, böylece olayı izlemede bir karmaşa içine düşmesi önlenmelidir. Gelecek zaman sürekliliği, aya doğru yol alan bir uzay gemisini, bir şirket tarafından geliştirilen bir tasarımı ya da oyuncu tarafından düşlenen, gelecek zamana ilişkin olayları kapsamaktadır.

İleriye doğru atlama, geriye dönüşün tam tersidir. Zaman içinde ileriye gidilerek, olayların nasıl olacağı ya da olabileceği anlatılmaktadır. Daha sonra da şimdiki zamana dönülmektedir.

Bu yöntemle, akarsuların kirletilmesinin gelecekteki su gizilgücüne etkisi bir bilim adamının düşüncesiyle verilebilir. Havacı bir subay, gelecekteki bir nükleer savaşın nasıl olabileceğini anlatabilir. Bir uzay bilim adamı, bir uzay gemisinin diğer gezegenlere nasıl ulaşabileceğini açıklayabilir. Birini öldürmeyi ya da soymayı tasarlayan bir kişinin bu işi nasıl planladığı bu biçimde ileriye atlanarak görsellikle verilebilir.

İleriye atlama ile, olayın tümünün gelecek zaman

içinde sunulması arasında bir ayırım bulunmaktadır. Birincisinde zaman içinde geçici bir ilerleme vardır. Olay sunulduktan sonra şimdiki zamana dönülmektedir. İkincisinde ise öykü tümüyle geleceğe ilişkindir, tümüyle gelecek zaman içinde geçmektedir.

#### d) Durumsal Zaman Sürekliliği

Durumsal zaman sürekliliği gerçek zaman ile uğraşmamaktadır. Durumsal zaman, bir olayı gözleyen bir kişinin anlaksal davranışlarını, anımsamalarını, düşüncelerini ya da gözlediği bir olayı çarpıtılmış biçimde algılamalarını kapsamaktadır. Durumsal zaman, gerçek zaman olmadığı için sunulma yönteminde ya da süresinde bir sınırlamaya sahip değildir. Ancak bunun durumsal zamanın anlamı olmayacağı gibi algılanması yanlıştır. İzleyici ne olup bittiğini anlamalıdır. Durumsal zamana geçiş uygun ses efektleri ve görüntüsel geçişlerle doğru biçimde ele alınmakta ve açıklanmaktadır.

Durumsal zaman içinde, zaman, gerçek yaşamda oluyacak biçimde parçalanmakta, kısaltılmakta, uzatılmakta, çarpıtılmakta ya da bir kaç olay birbiri içine karıştırılarak, süreklilik yöntemi gözetilerek sunulmaktadır.

Durumsal zaman sürekliliği, bir karabasanı, sayıklamayı, sarhoşluğu ya da diğer çarpıtılmış düşünceleri anlatmakta kullanılmaktadır.

Durumsal zaman yönteminde, birbiriyle ilişkisi olmayan gerçek ya da düşsel olaylar, açık ya da çarpık düşünceler ya da şimdiki zaman/geçmiş zaman/gelecek zaman birbiriyle karıştırılmaktadır. Olaylar ya yavaş devinimlerle

ya da anlık kısa görüntülerle ya da görüntü dondurularak uzun uzun verilmektedir.

B. Film ve Televizyon İzlemlerinde  
Zaman Vurgulamaları

Sinemasal (filmsel) diye adlandırılan zamanın sinemada ve televizyonda , kesinlikle ayırtebilebilen, iki çekim arasında 5 tane zaman vurgulaması bulunmaktadır:

a) Gerçek Zaman Sürekliliği (Uygunluk)

İki çekimi birleştirirken, gerçek yaşamdaki sürekliliğin süresi aynen filme yansıtılır. Diğer bir söyleyişle, olgunun temposuyla, gösterim temposu arasındaki eşitlik.

Gerçekteki zaman, sinemasal zamanla aynı doğrultuda geçmekte ise süreklilik söz konusu olmaktadır. Örneğin, iki kişi konuşmaktadır. Konuşandan dinleyene, dinleyenden konuşana kesme yapılmaktadır. Burada süreklilik, dinleyen gösterilse bile, konuşanın sesi ile sağlanmıştır.

Mekanın, zaman olarak sürekliliğini sağlamak için gerçek zaman sürekliliğinde bir tek kesim noktası bulunmaktadır (Doğrudan uygulama kesimi). Burada daha çok mekansal süreklilik sağlanmasına karşın, zamansal süreklilikte sürdürülmektedir. Örneğin, yürüyen bir kişinin önce önden, sonra arkadan çekmek gibi. Bu iki çekim arasında, zaman olarak bir aralık bırakılmaz. İkinci çekim, birinci çekimde mekan olarak bırakılan yerden başlamaktadır.

Diğer bir örnek:

1. Çekim: Oyuncu kapıya doğru yürür, elini kapı tokmağına koyar, tokmağı yavaşça çevirir, kapı açılmaya başlarken...
2. Çekim: Kapının dıştan çekimi. Kapının açılma eylemi bir önceki noktadan/bırakıldığı yerden başlar. Buna kesim uyumu denilir. Birinci ve ikinci çekimlerin birleştirilmesinde mekan açıklığı olmadığından zaman açıklığı da olmamaktadır. Bu da gerçek zaman sürekliliğidir.

İşte bu çekimlerin bağlantısında sinemasal zaman ve gerçek zaman birbirine eşit olmaktadır. Fred Zinnermann'ın Kahraman Şerif (High Noon) filminde olduğu gibi, sinemasal zaman gerçek zamana eşittir. Eğer yapımda bu eşitlik varsa, zamanın mekanın kronolojik bir tanımı olarak kabul edilirse, bu filmde mekan sürekliliği de bulunacaktır.

#### b) Yoğunluk

Az zamanda çok olguya yer vermek demektir. Bu nedenle sinemada çok sok rastlanmaktadır. Kurgu ve eksiltme ile sağlanmaktadır. Bu yoldan yıllar ve aylar, dakikalara sığdırılmaktadır.

Yoğunluk iki yöntem kullanılarak yapılmaktadır:

- Ölçülebilir Zaman Atlaması
- Ölçülemeyen Zaman Atlaması.

#### ba) Ölçülebilir Zaman Atlaması

İki çekim arasında zamansal ilişkilerde zamansal

bir atlama vardır. Bu zaman atlamasına geçici eksiltme/ (Temporal Ellipsis)/ ölçülebilir zaman atlaması denilmektedir. ( 292)

Zamanı daraltma ve genişletme yeteneğine film yapımında öncelikle gereksinim bulunmaktadır. Çünkü daha önce de yinelenildiği gibi, gerçek zamanla filmsel zaman arasında bir ilişki bulunmamaktadır, ikisi ayrı ayrı şeylerdir.

Gerçek zaman sürekliliğindeki, kapı açma örneği yinelenirse, kapıyı açan kişinin gerçeğe uygun devinimlerinden kimileri burada atlanmaktadır. Kurguda bu devinimin atlanmış biçimiyle yapılmaktadır.

Şöyle ki,

1. Çekim: Kişi elini tokmağa koyar, yavaşça çevirir.
2. Çekim: Adamın kapıyı arkadan kapattığı görülür.

Diğer bir örnek:

Merdivenlerden bir adam çıkmaktadır.

1. Çekim: Adam merdivenin ilk basamaklarında...
2. Çekim: Adam merdivenlerin son basamaklarında olarak verilir.

Böyle atlamalarla, filmlerdeki/televizyon izlenmelerindeki gereksiz uzatmalar, devinimler sıkıştırılarak önlenmektedir.

Kapının açılması, kapatılması gibi yalın devinimlerde çok sayıda değişimler görmek olasıdır. Gerçek devinim-

( 292) Çeşitli yönetmenlerin katkısıyla gerçekleştirilen Batı'nın Elde Edilişi (How the West Was Won) filminde gerçek yarım yüzyıl sürmektedir. Victor Fleming'in Rüzgar Gibi Geçti (Gone With The Wind) ise uzun yılları özetlemektedir. İzleyicinin psikolojik sürekliliği, fiziksel süreklilik yerine geçmektedir.

nim 11-12 saniyedir. Zaman atlaması saniyenin yirmidördünden birine, sürekli saniyelerin herhangi bir yerine konulmaktadır. Çekimler arasındaki atlama istenilen noktadan yapılabilmektedir. Ama film kurgucusu için her iki durumda da ancak bir gerçek noktası'ndan kesim zorunluluğu vardır. Bu ister sürekli, ister kesintili (zaman atlamalı) olsun, belirtilen nokta bir tanedir ve gerçek noktası orasıdır. İşte bu gerçek (doğru) kesim noktası, çekimler arasındaki atlamanın izleyici tarafından bilinçli olarak algılanmayacağı noktadır.

Kesim noktasının süreklilik göstermesi ya da zaman atlamalı olması senaryo yazarının filmde/televizyon izlenmesinde kullandığı biçime (üsluba) bağlı olmaktadır.

Bu tipteki zaman atlaması, izleyici tarafından algılanabildiği gibi, sinemasal zaman olarak da ölçülebilmektedir. Bu ölçüm gerçek zamana kıyas yapılarak bulunabilmektedir. Bu ölçülebilen atlama, yalnızca görüntü ile değil, sesle de yapılmaktadır. Gerek görüntü, gerek sesle yapılan zaman atlaması aynı etkiyi vermekle birlikte bu durum izleyicinin daha az dikkatini çekmektedir. Burada bir çeşitleme yapılarak ses sürekli, görüntü atlamalı ya da görüntü sürekli, ses atlamalı olmaktadır.

Merdiven çıkma örneğinde zaman atlaması ile birlikte mekan atlaması da izleyici tarafından görüntüsel olarak ayrımlanabilmektedir. Bu sinemasal zaman gerçek zamanla ölçülebilenerek kıyaslanmaktadır.

#### bb) Ölçülemeyen Zaman Atlaması

Filmde yapılan atlama sinemasal zaman olarak ölçülemez. Bu bir saniye ya da bir yıl olabilir. Bu zaman

atlaması ancak dışsal bir olay, yazı, konuşma, takvim, giysi biçiminin değişmesi... gibi öğelerle anlaşılmalıdır. Bunlar öykü hattında kullanılan zaman bağıntılarından. Gerçek ve sinemasal zaman eytişimsel olarak bağlanmıştır. Gerçek zaman uzun, sinemasal zaman kısadır. Bu ikisi karşılıklı olarak savları oluşturmaktadırlar. Örneğin Orson Welles'in Yurttaş Kane (Citizen Kane) filminde, Kane'in uzun yaşamı 120 dakikaya sığdırılmıştır.

"Bir kaç gün sonra" denildiğinde, bunun kaç gün olduğunu anlamak olanaksızdır. Bu ölçülemeyen zaman'dır.

### c) Geriye Dönüşler

Geriye dönüşler sinemada çeşitli biçimlerde kullanılmaktadır. Geçmişini anımsatmak için ayrı renkler kullanmak, anımsanan şeyi görüntünün bir köşesinde göstermek ya da değişik renklerde çekilmiş parçaları doğal renklerle vermek... gibi.

#### ca) Kısa Geri Zaman

Zamanın olagan akış içinde geriye gitmesi diğer bir tip zamansal vurgulamadır.

Kapı açılma örneği yinelenirse:

1. Çekim: Tüm devinim (Oyuncunun kapıya yürüyüşü, kapı tokmağını tutuşu ve tokmağı çevirishi...)

2. Çekim: Zaman geriye alınır, 1.Çekim'deki bir bölüm, 2.Çekim'in arasına konulur.

3. Çekim, 1.Çekim'deki bir bölüm devinimi yineler. Burada izleyicinin dikkatini çekmek isteyen bir yineleme yapılmıştır. Bu işlem kısa geri zaman olarak adlandırılmaktadır.

Bu tür çekimleri Ayzenştayn çarpıcı bir biçimde Odesa Step-lerinde kullanmıştır. Ayrıca Oktobr ve Dünyayı Sarsan On Gün filmlerinde de böyle sahneler bulunmaktadır.

Kimi deneysel film yönetmenleri de bu tekniği kullanmaktadırlar. Truffaut'un La Peau Douce ve Luis Bunuel'in Exterminating Angel filmlerinde de böyle sahneler vardır.

Kısa geri zamanlar, zaman atlamaları gibi küçük ölçülerde (yalnızca birkaç çerçeve ile) görüntü sürekliliği sağlamak için kullanılmaktadır. Bu da anlaksal bir aldanmayla ilgili değildir. Görüntü bakımından sürekli olmayan bir devinimi alıp içindeki öz bakımından sürekliliği sunmak için yapılmaktadır.

Uygun kesime gelince, eğer ikinci çekim birincinin bıraktığı yerden başlamış olsaydı, birkaç çerçeve sürekliliğin sağlanması için bırakılabilirdi. Örneğin, kapıdan çıkan adamı algılandırmak için.

cb) Flash-Back: Zaman, birkaç saniyeden daha büyük zamanlarda geriye götürülebilmektedir. Bu geriye götürme ölçülebilir, sinemasal zamanda geriye gider ve atlanabilir.

Flash-Back filmlerde üç biçimde kullanılmaktadır:

- Bilmece Flash-Back

Geçmişteki bir olayın, bir sırrın araştırılmasında, kişilerin tanıklığına başvurulur. Onların anlatımlarıyla olay geriye dönülerek canlandırılır. Burada tanıkların anlattıklarının canlandırılması birbiriyle çelişir bir biçimde verilmektedir. İzleyiciye anlatılanlardan birinin doğruluğu ya duyumsatılır ya da onun kuşku içinde kalması hangisinin doğru olduğunun verilmemesiyle bitmektedir.

Geriye sayma: Öykünün sonucuna yakın olarak flash-back başlatılmakta, kişi geçmiş yaşamını gözönüne getirmekte ya da anlatmaktadır. Bu durumda izleciyi filmin başladığı noktaya yaklaştığını anlamaktadır. Anlatı zamanıyla canlandırılmaktadır. Görüntünün üstünde anlatım sürerken, olay aynen geçmişteki gibi sürdürülür.

Bu türde yaşanan andaki durumun tersi bir olayda söylenebilir. Örneğin kendi içine kapanık bir adamın geçmişinde çok çapkın olduğunu söylemesi gibi. Bu uzun geriye dönüşle canlandırılır. Filmin geri kalan üçte birinde ise, şimdiki duruma bu geçmişin etkileri, izleri verilmektedir.

#### - Nostaljik Flash-Back

Özlenen, yiten zaman kısa flash-back'lerle verilebilir. Olayın akışına katkı getirecek kısa olay, durum izleyiciye bilgi olarak verilmekte ya da anımsatılmaktadır.

#### - Travma Flash-Back

Beyin travmasına (bellek yitimine) uğramış bir kişinin geçmişini anımsaması. Daha çok psikolojik filmlerde kullanılmaktadır.

Flash-Back'ın tanımı şöyle yapılmaktadır: Olgunun ikinci bölümde ya doruk noktasında ya da olayın ortasından başlatılabilmesi ve daha önceki dönemlerde geçtiğinin anımsatılması yöntemi... (293).

#### d) Ölçülemez Zaman Dönüşleri

Ölçülemez zaman dönüşleri aynen flash-back gibidir. Ölçülemeyen zaman atlamasına benzemektedir. Dıştan

bir anahtar olmadan, bu dönüşümlerin anlaşılması ve ölçülmesi olanaksızdır. Bu tür zaman kullanımında, zamanla istenildiği gibi oynanılmaktadır. Zaman şimdiden geleceğe, oradan şimdinin geçmişine... gibi dönüşümler içindedir. Burada dönüşümler çoğu kez bir kesinlik göstermezler. Dönüşüm noktaları (flash-back ya da flash-forward) jump-cut olarak nitelendirilmektedir. Alain Resnais'in Geçen Yıl Marienbad'da (Last Year At Marienbad) filminde aşağı yukarı öz bakımından uygun jump-cut'lar bulunmaktadır.

e) Zamanın Diğer Kullanımları

ea) Gerilme: Bir olgunun nesnel süresinin öznel olarak genişletilmesine gerilme denilmektedir. Bu ağır çekim olmayıp, saniyeleri genişleterek ve onları olgularla doldurarak fizik olarak olanaksız bulunan bir durumu yaratmaktadır. Örneğin zamanın birden durması, herşeyin devimsizleşmesi, yalnızca kahramanın yaşamını sürdürmesi ve sonuçta yine zamanın olagan akışı içine girişi ve yaşamın hiçbir şey olmamış gibi sürmesi...

eb) Zamandaşlık (simultane): Bu kullanımda yaşamsal iki zaman, olgunun birinden diğerine geçtiği gösterilerek yapılmaktadır. Herhangi bir gerilim filmi bu kullanıma örnek olarak verilebilir.

Zamandaş gelişimi: "Birbirleriyle ilişkili iki ya da daha çok olgunun ve ayrımlarının aynı zamanda ortaya çıktıklarını belirtecek yolda anlatılması yöntemi" olarak tanımlanabilmektedir. (294 )

ec) Psikolojik Zaman: Saatle saptanan gerçek zaman dışında kişilerin çeşitli durumlarda yaşadıkları bir psikolojik zaman bulunmaktadır. Sinema da bu psikolojik zamanı kullanmaktadır. Gerçekte ilgisiz görünen, iş görülmeyen gevşek zamanlar ve ilginç şeylerle geçen güçlü zamanlar bulunmaktadır. Gücsüz zamanları vurgulayan bir dizi geniş çekim, süre izlenimini artırmaktadır. Ters durumda kısa çekimlerle güçlü zamanlar vurgulanmaktadır.

Psikolojik zamanın kullanımı, bir filme/televizyon izlencesine tartım kazandırmak için temeldir.

### C. Sinema ve Televizyon İzlencelerinde Zamanın Geçişini Vurgulamak İçin Kullanılan Yöntemler

Bir senaryo yazarı, tüm yaşamın akışını aynen gerçek yaşamdaki gibi göstermek zorunda değildir. Zamandan atlamalar yaparak ileriye/geriye gidebilir. Ama bunu yaparken de mantıklı, izleyicinin kabulleneceği geçişler yapmak zorundadır. Geçişlerden amaç, yapıtın parçalarını birbirine bağlamak ve bir bütünlük oluşturmak; izleyicinin dikkat ve ilgisinin çekilmesi gereken noktaları en kısa zamanda ve en kısa yoldan vurgulamak; yapıta estetik bir tartım sağlamaktır.

Geçişler sinemanın ilk yıllarından bu yana hep kalıplaşmış -beylik- trüklerle yapılmaktadır. Yalnız bu kalıp geçişlerin yerinde kullanılmadığı zaman sonucun bir yama ve zorlama olacağı da unutulmamalıdır.

Mevsim geçişlerini vurgulamak için genellikle doğa kullanılmaktadır.

Örneğin,

1. Çekim : Ağaç yeşil yapraklıdır.

2. Çekim : Ağacın yaprakları sararmıştır.

3. Çekim : Ağacın yaprakları dökülmüştür. Kuru dal-  
görülür.

4. Çekim : Ağacın üzeri karlarla kaplıdır.

5. Çekim : Ağaç çiçeklenmiştir.

Mevsim değişimlerini gösteren bir diğer yöntem de  
giysi değişimleridir:

1. Çekim : Kişi kısa kollu gömlektedir.

2. Çekim : Aynı kişi bu kez paltoludur.

Öyküde gün, hafta ve ayların geçtiğini vurgulamak  
için yaprakları hızla düşen takvim kullanılmaktadır.

Saat çekimleri ile saniye, dakika ve saatin geç-  
tiği vurgulanmaktadır:

1. Çekim : Her hangi bir zamanı gösteren saat.

2. Çekim : Aynı saatin daha ileri bir zamanı.

Böylece istenen sürenin geçtiği vurgulanmaktadır.

Zaman geçişlerini vurgulamak için daha pek çok  
trükler bulunmaktadır. Örneğin:

1. Çekim: Kapı önünde bir gazete vardır.

2. Çekim: Kapı önündeki gazeteler çoğalmıştır.

Bu iki çekimle hem sürenin geçtiği hem de evde kimsenin  
olmadığı vurgulanmaktadır.

Yoksul şarkıcının zaman içindeki yükselişini, var-  
sıllaşını göstermek için:

1. Çekim : Şarkıcı, olagan giysileriyle, döküntü  
bir gazonada şarkı söylemektedir.

2. Çekim : Bir önceki çekimdeki şarkı sürerken, zincirleme ile üzerinde giysi değişmiş biraz daha iyice bir gazinoda gösterilir.

Bu çekimler çoğaltılarak, giysi ve mekan değişimi yapılarak şarkıcının yükselişi kısa bir süre içinde verilebilmektedir.

Zamanın geçtiği birçok örnekle yapılabilmektedir: Önce temiz, düzenli bir ziyafet masasının görünümü, sonra aynı masanın kirli durumu; yürüyen bir adamın ayakkabıları sonra bu ayakkabıların yıpranmış durumu ama yürüme sürmektedir...

Geişlerde kesme, zincirleme, kararma ve açılma gibi teknikler kullanılmaktadır.

Kesme: Bir devinimin süreklilik gösterdiği durumlarda, bir çekimden diğerine geçmekte kullanılan olagan bir geçiş yöntemidir. Bunun yanı sıra bir sahneden diğerine geçmek için de kullanılmaktadır.

Zincirleme: Bu olagan olarak bir zaman geçişi belirtilmek istenildiğinde ya da iki sahne arasında bir zaman ayrımı bulunduğu anlatılmak istenildiğinde kullanılmaktadır. Devinim gerçeğe uygun sürüyorsa, bu yöntem kullanılmaz.

Kararma ve Açılma: Kararma ve açılma zincirleme gibi kullanılmaktadır. Ancak, daha büyük zaman geçişini anlatmaktadır. Bundan başka filmdeki bir bölümün bitişi de bu yöntemle gösterilmektedir. Ayrıca televizyon izlenmelerinde reklam konulması düşünülen yerleri belli etmekte kararma / açılma yöntemi kullanılmaktadır.

#### D. Sinema ve Televizyon İzlemlerinde Mekan Vurgulamaları

Sinema ve televizyonda iki tür mekan kullanılmaktadır: Coğrafi Mekan, Dramatik Mekan.

a) Coğrafi Mekan: Olayın geçeceği mekanın coğrafik olarak tanıtılmasıdır. Coğrafi mekan, dünyanın her hangi bir yerinde olguyu oluşturmaya yarayacak biçimde kullanılmaktadır. Coğrafi mekan yalnız filmin başında değil, tümünde kullanılarak olayın geçeceği yerlerin atmosferini hazırlamada yardımcı olmaktadır. Bölgesel topografik yapı, her zaman salt dekor olarak değil, dramatik bir öğe olarak da kullanılmaktadır. Göller boğulma sahneleri, yüce dağların uçurumları kişilerin düşme sahneleri için de yararlanılmaktadır.

b) Dramatik Mekan: Kişilerin ve durumların psikolojisini saptamak ve çevrelemek amacıyla kullanılmaktadır.

#### E. MİKAN KULLANIMI

Devinimin bir yerden diğer bir yere değin gelişmesi mekan sürekliliğini belirlemektedir. Anlatımda devinin mantıksal bir gelişim göstermesi gerekmektedir. Zaman sürekliliğinde olduğu gibi mekanda ileri ve geri gidilmesi, mekan hızlı, yavaş ya da birden bire geçiş her zaman olanaklıdır. İzleyiciler devinin gerçekleştiği mekandan ve devinin yönünden her zaman bilgili olmalıdırlar. İzleyici, oyuncuların ya da araçların nereden geldiklerini ve nereye doğru gittiklerini ancak bu yolla bileceklerdir.

Sinemada ve televizyon izlemlerinde mekan, ger-

çekte varolduğu gibi çok ender olarak tanıtılmaktadır. Tek bir mekanın tanıtımı bu genellemenin dışındadır. Mekan, fiziksel tekniklerle, optik ve kurgu teknikleriyle genişletilebilmekte ya da yoğunlaştırılabilmektedir. Optik geçişler kullanarak, mekan kısaltılabilmekte ya da uzatılabilmektedir. Bu sonuca, mekanda önemsiz bölümlerin atlanmasıyla ulaşılabilmektedir. Bir zincirleme geçiş, yüzlerce kilometrelik bir yeri kapsayabilmektedir.

Yalnızca ilgi çekici ve önemli bölümlerin ya da değişik yörlerin görüntülenmesi, izleyiciye tüm yolculuğun gösterildiği izlenimi yaratmaktadır. Değişik odak uzaklıklı merceklerin seçimi, görüntü perspektifini, kamera ve nesnelere arasındaki uzaklığı ya da arka planda oyuncular arasındaki ilişkiyi değiştirebilmektedir. Uсталıkla yapılmış bir kurgu, devininin tümünü izlediği konusunda izleyiciyi doyurabilmektedir.

#### a) Gerçek Mekan Sürekliliği

İki çekim arasındaki mekansal ilişkiler, aynen gerçek zaman sürekliliği gibi, mekanın sürekliliğinin korunması ile ilgilidir.

Ama gerçek mekansal sürekliliğin, zamansal süreklilikle birlikte yürütülüp yürütülmemesinin önemi yoktur.

Zaman sürekliliği konusu açıklanırken verilen kapı açma devinimi örneği burada yinelenirse:

1. Çekim : Görülen bir mekan parçası vardır.

2. Çekim : 1. Çekim'de görülen mekanın parçası bu çekimde de görülmelidir.

Kamera aynı yerde kalmak koşuluyla, aynı yerin uzak ve yakın çekimleri arasındaki ilişki mekan sürekliliğini vermektedir.

b) Mekan Atlaması (Süreksizlik)

Süreksiz mekan, kesinlik gösteren iki alt tipe ayrılmaktadır. Bu alt tipler zaman atlamasına ve zamanın geri ve ileri gitmesine ilginç bir benzerlik göstermektedir.

1. Çekim: Bir mekan görülmektedir.

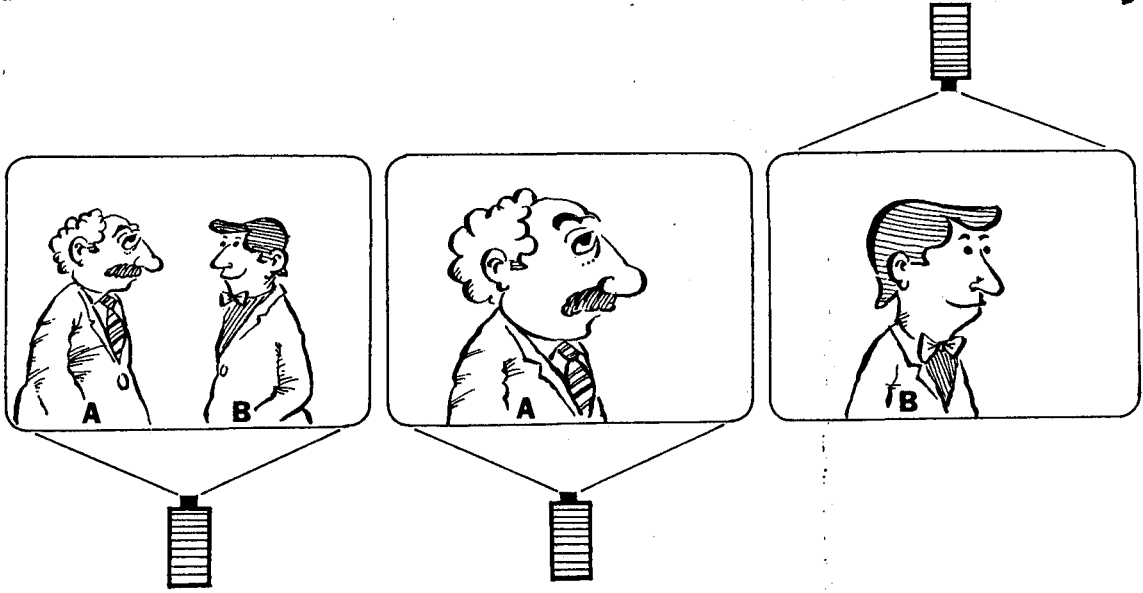
2. Çekim: 1.Çekimde görülen mekan, 2.Çekimde görülen mekandan farklıdır. Ama 1.Çekimde gösterilen mekansal parça, 2.çekimde gösterilen mekansal parçanın içinde ya da yakınında gösterilmektedir.

Diğer bir söyleyişle, kapalı bir yerdeki çekimle onun ayrıntısı çekim gibi.

c) Mekanda Kargaşa (Mekansal süreksizlik)

Mekansal süreksizlik, mekan tanımı ile ilişkili yeni bir anlatımın doğumuna neden olmuştur. İşte bu tip bir görüntüsel anlatım mekan kullanımının üçüncü tipi olan mekansal süreksizliğin kargaşasının anlaşılmasını vurgulamaktadır. Bu anlatım genellikle mekansal tanımıyla bir anahtar yardımıyla, tüm mekansal uyum kesimi denilen, uyumlu çekimler içindeki içerikten her hangi birinin diğer çekimle korunmasıyla izleyiciye bir-iki ya da daha fazla çekimler arasındaki mekansal sürekliliği vermektedir.

Çekim açısı bakımından uyum sağlamadık, örneğin perde yönünde soldan sağa gitmek...sonraki çekimde sağdan sola gidildiğinde uyumlu çekim yapılmamıştır ve mekansal kargaşa ortaya çıkmıştır. Buna çekim sırasında dikkat etmek gerekmektedir.



Yukarıdaki resimlerin birincisinde iki kişi bir birine bakar bir biçimdeyse, izleyen çekimlerde bu iki kişi aynı yöne bakıyorsa, bu iki çekim iki kişinin birbirine bakmadığı duygusu uyandıracaktır. Böylelikle aynı sahne mekanında bu iki kişi birbirini yitirmiş olacaktır. Bu mekansal karmaşa / mekan yabancılaşması, yönetmene büyük olanaklar da sağlamaktadır. Aynı mekanda birden fazla mekan görüntüsü elde etmek olası olmaktadır. Bu Sovyet Sinemasında kullanılmış bir yöntemdir.

Sonuç olarak iki çekimi ilgilendiren, verilen tüm durumlarda mekansal sürekliliği sürdürebilmek ve bu iki kişiyi olabildiğince yakın çekimde göstermek için genel çekimde durumları verildikten sonra yerlerini değiştirmek gerekmektedir. Yerlerinin değiştiği anda izleyicinin gözünde karmaşa başlamış demektir. En küçük değişme gerçek mekanın değişmesine neden olmaktadır.

Sürekli mekanlardaki ayrıntılı bir çekim, çevrinme ile aynı mekan duygusunu izleyiciye vermektedir.

Bu mekan vurgulamalarından başka:

d) Çerçeve içi mekan: Olay genellikle çerçeve içinde geçmektedir. Bu da bir mekan vurgulamasıdır.

e) Çerçeve dışı mekan: Eski Yunan Tiyatrosunda olduğu gibi, gösterilmek istenmeyen olaylar çerçeve dışında yapılmaktadır. Örneğin, bıçaklı bir adam, bir kapıdan çıkar. Kapı kapanır. İçeriden sesler gelir. Adam kanlı bıçakla girer. Bu sesli sinemanın varlığı ile oluşmuş bir mekan vurgulamasıdır.

Zaman ve Mekan konusunda son söz: Açıklamalarda 5 zaman üç mekan vurgulanması verilmiştir. Bunların değişik çeşitlemeleriyle bir çok zaman ve mekan vurgulaması tipi ortaya çıkmaktadır.

Tek bir mekan içinde gelişen bir film yalnızca zaman sürekliliğini içermektedir. Bir yarışı, bir yolculuğu ya da bir kovalamacayı kesiksiz bir devinimlilik içinde gösteren bir filmde de yalnızca mekan sürekliliğinden söz edilebilir. Öykülerin çoğunluğunda ise, sıra ile hem zaman hem de mekan sürekliliğinin kullanıldığı gözlenmektedir. Yapıt izleyiciyi yabancı bir ülkeye götürerek mekan sürekliliği ile başlayabilir, daha sonra öykünün gelişimi zaman sürekliliği ile sürdürülebilir. Kaşiflerin uzun gezintilerinden sonra kamp çalışmalarına başlamaları gibi, bir film de gezip dolaştıktan sonra belirli yerlerde mola verip gelişimine zaman sürekliliği ile devam edebilmelidir.

Zaman içinde ileri/geri devinen, mekan içinde atlamalar yapan bir film/televizyon izlencesi, izleyicinin

usunu karıştırmamalıdır. İzleyici olayın nerede geliştiğini ve neler olduğunu konusunda kesinlikle kuşkuya düşmemelidir. Ancak gizemli öyküler izleyiciyi şaşırtmak, belleğini zorlamak amacını güdecek biçimde planlanmışlardır. Bu tür öykülerde gizemli noktanın açıklanması genellikle öykünün sonuna bırakılmaktadır.

S O N U Ğ

Tüm canlılar gibi, insan da doğadan ve çevresinden etkilenmekle yola çıkmış, ancak zamanla doğayı ve çevresini etkileyip değiştiren bir varlık durumuna gelmiştir. M.İlin ve E. Segal, insanlar arasındaki etkileşimi şöyle açıklamaktadırlar: "İnsan gramer kurallarını ve aritmetik problemlerini çözme yöntemlerini doğuştan bilseydi, bu tembellerin çok hoşuna giderdi herhalde. O zaman insanların okula gereksinimleri kalmazdı. Kalmazdı ama, bu da insanların pek yararına olmazdı. (...) Bereket versin insan hazır hüner ve yetilerle doğmaz. Öğrenir ve öğretir; her kuşak, insanlığın ortak tecrübe hazinesine yeni bir şeyler katar. Böylece deneyim gittikçe artar."

İlk buluşundan başlayarak insan, kendini ve çevresini değiştirirken önce algılama - düşünme yeteneğini, daha sonra eylem ve iletme gücünü kullanmıştır. Bu bakış açısıyla insanı etkin kılan gizilgücün, beynin duyma-algılama-düşünme yeteneklerinde olduğu görülmektedir. Ancak her insanda bulunan bu yeteneklerin, insanı etkin kılacak bir güce dönüşmesinin, bu yeteneklerini işletip geliştirilmesine bağlı olduğu açıktır. Yeteneklerin geliştirilmesinin

kendine özgü yapısı, tarihsel gelişim süreci içinde, genel anlamda toplumsal işbölümünün çok önemli bir biçimi olarak gelişmektedir. Burada sözü edilen işbölümü, her insanın kendi içinde, duyuları ile usu arasında gerçekleşen işbölümüdür. Bilim ve sanat arasındaki işbölümü buradan kaynaklanmakta, yaşamın temel zorunluluklarından biri durumuna gelmektedirler. Christopher Caudwell'in dediği gibi, "sanatın ve bilimin gelişimi dural gerçeklerin yalnızca düşünce yoluyla keşfi değildir, insanların doğayla etkin ilişkisinin bir kısmıdır."

Bilim ve sanat her hangi bir toplumun belli dönemlerinin dünya görüşlerine dayanmaktadırlar. Her ikisi de doğaya yöneliktir ve doğanın en üstün varlığı olan insanlarla uğraşmaktadırlar. Bilim ve sanatın ortaya koyduğu bilgiler hem doğayı, hem de toplumu daha iyi anlamaya yardım ederek; bir yandan toplumsal bilincin gelişmesine, bir yandan da doğa üzerindeki insanın egemenliğinin pekişmesine katkıda bulunurken; bilim, dış dünyanın toplumsal gerçeğinin bilimsel, sanat ise hayalgücünün de yardımıyla iç gerçekler dünyasına yönelerek daha çok estetik yansımasıdır ve daha çok insanın insanla olan iletişiminin gelişmesine hizmet etmektedir. Ancak bilim, kavrama yoluyla ortaya koyduğu genel gerçek bilgileri kuramlaştırıp, bunların doğru olup olmadığını kanıtlamaya çalışırken; sanat kuramsal genellemeleri kanıtlamaya uğraşmayıp, soyutlamaya çalışmaktadır. Bu soyutlama Batı dü-

şününün, sanatsal yaratıcılığının, iletişimin temellerini oluşturmuştur. Caudwell'in görüşüne göre, "Sanat duygunun bilimidir, bilimse bilginin sanatıdır."

Tarihsel süreç içinde, önceleri hep topluma ters düşen her daldaki yenilik, sonraları toplumların en doğal gereksinmesi olup, ileri gitmenin de birinci koşulu olmuştur. Yenilik gereksinmesi önce sanatta başlamaktadır. Bu en açık biçimde toplumlardaki siyasal ve toplumsal bunalımlardan sonra sanatta ortaya çıkan yapıtlarda görülebilmektedir. Sanatta yenilik, hiç kuşkusuz, sanatta yaratıcılıkla, özgün ve otantik yaratımla ilgili bir olgudur. Çünkü her ortaya çıkan şey, yenilik değildir. Ancak daha sonraki gelişmeyi ileriye götüren ve tarihsel koşullar altında gelişmeye yön veren şeyler yenilik kabul edilebilmektedir. Gelişmeyi ileriye doğru götüreceği ve yön verecek şeylerinse, belli tarihsel koşulların kendi özgün gereksinimlerinden doğması gerekmektedir. Ancak bu gibi yaratımlar gerçek bir yenilik niteliği kazanmaktadır, bir toplumun sanatsal gelişmesi içinde kalıcı olabilmektedirler.

Sanatta yenilik, içinde yaşanılan toplumsal, nesnel gerçeklik imişkilerinin sanatsal olarak özümlemesini içermektedir. Eğer ortaya konan sanatsal yapıtlar gerçekliğin otantik bir biçimde yansıtılmasına değil de, alıntı bir gerçekliğin yansıtılmasına, diğer bir söyleyişle kopya'ya dayanmaktaysa, bu gibi sanatsal yaratımlar salt biçimsel yenilikleri de içerse, yenilik'ten sayılamazlar.

Şu çok basit nedenle ki, yansıtılan o alıntı gerçeklik, ya da alıntı biçimsellik daha önce varedilmiş olup, yenilik değildir. Kaldı ki, kopya yaratımlar ister istemez içerikçe bir yeniliği değil ama biçimce bir yeniliği içerirler; çünkü, içerik sanatta kopya edilemez, özgün'dür. Ama, biçimsel yenilikler, evrensellik, çağdaşlık ya da da etkilenme maskesi altında kolaylıkla öykünülebilirler; özgün bir içeriğe sahte bir kılıf olarak geçirilip, yenilikmiş gibi ortaya sürülebilirler. Böylesine sanatsal yaratımlar, kişiliğini bulamamış sanatsal yaratımlar, ikinci elden yenilikler olarak nitelendirilmektedir. Türkiye'de sanatsal, kültürel ve düşünsel yaratımların genel eğilimleri de genellikle bu yönde olmuştur. Batılılaşma olgusuyla birlikte, yapay bir yenilik, devşirmecilik, Batı kopyası yaratımlar Türk sanat yaşamında hâlâ geçerliliğini korumaktadır.

Kendine özgü nitelikler taşıyan toplumsal kökenli her yapıt bir yaratmadır, iletisi olan bir bütündür. Böyle bir durumu olan yapıtta doğada görüldüğü gibi çirkinlikler ya da toplumun aksayan yönlerini gösteren, izleyiciyi bu duygularla etkileyen, çalışmayan her hangi bir varlık değildir. Doğada her şey hazırdır, oysa yapıt özel bir çaba ve etkinlik sonucu elde edilmektedir. Her yapıt bir birinden ayrımlı parçaları olan bir düzen işidir. Yapıtta ki birlik, bu ayrımlı parçaları, rastlantısal olmayan, özel olarak seçilmiş, tutarlı (mantıksal bir bağla) bir biçime sokulmuş olaylara dayanmaktadır. Kendi gerçek varlığı

içinde, bir sanat yapıtı, özerk ve kendi kendine yeten bir nesne olmayıp, özgül bir iletişim sistemi içinde yer almaktadır. Bu sistemde, sanatçının aldığı ve insanlara ilettiği bildirim aracılığı işlevini görmektedir. Böyle bir sistem dışında, bir sanat yapıtı, sanatsal değil, yalnızca özdeksel bir nesnedir. Boyaya batırılmış bir bez, belli bir figürü olan bir taş, metal ya da sellüloit parçasıdır. Tüm sanatlar gibi görsel yapıtlarda konusunu doğadan ve yaşamdan almaktadır ve iletmektedir.

Genelde sanattaki, özelde senaryo yazarlığındaki yaratıcılık iki boyutta kendini göstermektedir. Birincisi, bir dünya görüşü, yaratıcı hayalgücü yardımıyla yaratıcı etkinliğe dönüşür. Yaratma bir tin işidir. Duygu ve istem, us yardımıyla birleştirilir. Yaratıcı hayalgücü genel olarak uzun ya da kısa süreli bilinçaltı çalışmalarının sonucudur. Hayaller, düşünceler, çağrışımlar ve heyecanlardan kaynaklanmaktadır. İkinci boyut, uygulayimsal madde yaratımıdır. Diğer bir söyleyişle, çeşitli malzemeler (boya, taş, ses, söz) (sinemada görüntü ve ses) ile sanatın içeriğini, içsel biçimini, dışsal biçimle maddeye somutlaştırmaktır. Dışta somut olarak bulunan malzeme ile yapıtın içeriğini, içsel biçimini, dışsal biçimle madde ile somutlaştırmak.

Yaratıcı bir çalışmada, senaryo yazarı, tüm beceri ve yeteneklerini bilinçli ve istemli bir çaba ile devinime geçirmektedir. Anlağındaki düşünsel gelişmeyi uyumlu bir biçimde birleştirmekte, sağlam içeriksel mantığa ve

tutarlı olmaya dayanarak, yapıtıyla ilgisi bulunmayan şeyleri ayıklamaktadır. Senaryo yazarı neyi, neşede ve ne biçimde kullanacağına karar verip, günlük yüzeysel olanları aşarak, onların arkasındaki büyük gerçeği bulmaya çalışmaktadır. Böylelikle yapıt, içinde yaşanan anı aşığı ölçüde değer ve önem kazanacaktır. Senaryo yazarlığı bilinçli bir çalışmadır. Ünlü yontucu Rodin: "Sanatçı bir bilim ve sabır adamı olmalıdır, hiç bir şeyi rastlantıya bırakmamalıdır" diyerek, istemli ve bilinçli bir çalışmanın ne denli önemli olduğunu vurgulamıştır. Ancak rastlantıların kimi kez hem sanatta hem de bilimde çok önemli rol oynadığı da bir gerçektir. Rastlantısal ortaya çıkan yeni bir hayal ya da düşünce olayların akışını birden başka bir yöne çevirebilmektedir. Sanat ürününün bu nedenle iletişimsel içeriğinin belirlenmesi için bir başlangıç noktası konulamamaktadır. Çünkü, bireyin edindiği her bildirim, kendi varlığı gereği bir bilgi sürecidir. Burada bir genelleme yapılarak, sanatın iletişimsel yönü üzerinde şöyle bir tanımlama yapılabilir: "Sanat, özgül bir bilgisel ve değer-yönlendirilmiş bildirim edinmek, bu bildirimini korumak ve bir dizi imgesel işaretler sistemi yoluyla bu bildirimini öteye iletmek üzere, insansal değer alanının modellendirilmesinin biçimi ve sunumudur" (Kagan)

Bilimsel bir bildirim, her türlü işaret sistemiyle gösterilerek bir sistemden öbürüne geçişte rahatça kod değiştirebilirken, sanatsal bir bildirim, kendisini cisimlendiren imgesel işaretten ayırmak olanaksızdır. İşaretin

yapısı, her zaman için, iletmek zorunda olduğu anlamın yapısıyla belirlenmektedir. Bu nedenle, soyut bir anlamın aktarılabilmesi için, insanoğlu tarafından her türlü sanatsal kod ve her türlü söze bağlı dil ortaya konulmuştur. Bu nedenle de, söz düşüncenin maddeleştirilmesinin en önemli ve en güçlü aracı durumuna gelmiştir. Çünkü söz, soyut düşüncenin ürünlerini kendisine en uygun biçimde cıkmılabilecek güçtedir. Buna karşılık, sanatta, sanatsal olarak kullanılmış, biçimlendirilmiş, üstünde çalışılmış bir söz sanatsal bir içeriğe cisim verebilecek, aynı geçerlikte bir çok aracı oluşturmaktadır. Çünkü dünyanın insanlar tarafından şiirsel, düşünsel, coşkusal bir biçimde özümleşi, entellektüel kuramsal bilgiden sonsuz olarak daha varsıl, daha karmaşık ve daha katmanlıdır. Tüm bu varsıllığı anlatabilmesi için sanatın daha başka, daha değişik dillere (heykel, resim, müzik, koreografi ve söze bağlı yazın diline) gereksinimi olduğu gibi, diğer sanatların dillerine kapalı olup, gerçekliğin şiirsel algılanışının çeşitli yönleriyle alanlarının kavranmasını olanaklı kılacak dillere de gereksinimi bulunmaktadır. Bu nedenle sanatsal bildirim çok katmanlı nitelikte oluşu, sanatta çeşitli sinyallere yer veren bir dizi işaret-sisteminin gelişmiş olmasını gerektirmektedir. Pek doğaldır ki, bu sinyallerin görme-işitme duyularına açık olması da gerekmektedir. Çünkü insanların bilinciyle doğrudan bağlantılı olup, sanat yapıtında içerikli anlaksal bildirim iletecek olan duyu organları bunlardır.

Herhangi bir senaryonun, film olduktan sonra gerçek varlığını aşması, değer kazanması, sanat kültürüne sahip ve sanat yapıtını kavrama yetisi bulunan, onu izleyen bir öznenin yapısına bağlı bulunmaktadır. Ancak bu özne izlediği yapıta bir anlam verebilmektedir. Bir çok filmin anlaşılma dan kalmasının nedeni, onun özdeksel yapısından devinilerek, tinsel içeriğini çıkarabilecek, onu estetik olarak algılayabilecek bir bilincin olmamasından kaynaklanmaktadır ya da ilk adımda senaryonun başarısızlığının filme yansımastandır.

Sinema yapıtı bir yanı ile gerçeğe dayanarak, gerçek nesnelere görüntüsünü verirken, diğer yanı ile bir anlam varlığı olmaktadır. İki ayrı varlıktan oluşmasına karşın, yine de bir birlik içindedir. Tekil ve bireyselliğin bir ürünüdür. Bu bireysellik ve tekillikten genelliğe ve tümlüğe ulaşmaktadır. Bu nedenle okunan bir şifrede, bir öyküde, izlenen bir filmde, tiyatrodada insana, topluma ya da dünyaya ilişkin bir öz bulmak olasıdır.

Her sanat türü yalnızca düşünsel, ekonomik ve siyasal etkenler aracılığıyla belirlenmektedir. Bunların yanında aynı sanata aracı olan teknikte önemli bir belirleyicidir. Bu durum her an açık ve anlaşılır bir biçimde ortaya çıkmaktadır, belki teknik gelişmeler bir sanatın estetik sistemlerinin değişimine neden olurken, kimi kez de estetik zorunluluklar yeni bir tekniğin oluşturulmasına ve geliştirilmesi zorunluluğunu doğurabilmektedir.

Görsel ve işitsel ya da tiyatrodaki, sinema ve televizyonda olduğu gibi, hem görsel hem işitsel sinyallerin sınırları içinde, sanat yaratımı, imgesel işaret kurmanın her türlü aracına hizmet etmektedir. Çünkü sanat, soyut anlamları değil, somut anlamları iletmektedir. Görsel bir yapıtı kavramak için görüntüden başlayarak derinlemesine inmek gerekmektedir. Dış dünya ile yaratıcının hayalgücünün yardımıyla ulaşılmış bir iç yapı arasındaki karşıtlıklar bir uyuma girerek, uzlaşarak estetik yanı olan sanat yapıtını oluşturmaktadırlar. Her hangi bir nesne görüntüleneceğinde, onun sanatçı tarafından görülmesi, bilgi objesi olarak kavranması gerekmektedir. Bu nedenle, örneğin filmdeki/resimdeki görüntü ile doğadaki görüntü aynı şey değildir. Doğadaki gerçek olan nesne filmde/resimde bir görünüştür. İzleyici yalnız bu görünüşten onun doğa olduğu izlenimi algılamaktadır. Estetik değeri olan bu görünüşün gerçekteki doğa ile özdeş olmadığını bilmektedir. Birinde gerçek dünya, diğesinde yaratıcılık ve estetik biçim etkindir.

Her sanat dalında olduğu gibi, senaryo yazımında da, günün sanatçısı, insan varlığının görmeye hiç alışmadığı ya da varlığına hiç dikkat etmediği, görmeye alışmış olduğu nesnelere görüntülerini canlandırarak özgünlük göstermektedir. Amaç insana bir ileti vermek ve düşündürmektir. Geçmişte sanatçılar olayları yabancı bir gözle değerlendirirken, yeni sanatçılar gerçeği içinden izleyerek, gerçeğe birlikte yaşamının gerekliliğine inanmakta-

tadırlar. Bu tür yapıtlar, izleyenin algılayışına göre başka başka değerlendirildiğinden, özgür ve bireysel beğenilere hizmet etmektedir.

Senaryo yazarı içinde yaşadığı toplumsal koşullarla, bireysel yaratılışının ve aldığı kültürün etkisini geliştirerek sürdürmek zorundadır. Çünkü bu etkiler onun yaşam ve güzellik anlayışını biliçlendirmektedir. Her sanatçı gibi senaryo yazarı da, her zaman olduğu gibi, bugünde her türlü dış baskıya kapılmadan, özgür bir tinle çalışmak istegindedir. Ama pek doğaldır ki, insanın her gereksinimi gibi bu gereksinim de bir pazar ilişkisine dönüşmüştür. Yaratmak, üretmek gibi nitelikleri olan kişinin yapıtları tarihin birikimi sonunda para ekonomisinin vazgeçilmez öğeleri durumuna gelmiştir.

Senaryo yazarı, içinde yaşayacağı, üretim yapacağı, belki ileride yönlendirebileceği sinemasının dününü, bugününü bilmek zorundadır. Görsel, seyirlik bir olgu olan sinemanın bulunuşundan bu yana dek geçen sürece bir göz atıldığında ortaya şöyle bir tablo çıkmaktadır:

- Batı'da önceleri çekilen filmler salon yetersizliğinden az izleyici tarafından izlenmektedir. Ama sinemanın bu durumu bile kendisine yatırım yapanları memnun etmektedir. Daha sonra sinemaya yatırılan yatırımlar arttıkça, teknolojik değişimlerle birlikte, çok sayıda insanın bir arada film izleyebileceği mekanlar kurulmaya başlanmıştır.

- 1950'lere gelindiğinde Batı da klasik sinema anlatımları yerine oturmaya başlamıştır. Batı anlatım dilini tüm yapıtlarında kullanmaya çalışmıştır.

- 1960 sonlarından bugüne değin ise, Batı'da anlatımda ve teknolojiye yeni arayışlar başlamıştır.

Türkiye'ye gelince, 1950 öncesinden başlayarak ve daha yoğun olarak 1960'lardan sonra, Türk Sineması da bu oturmuş Batı sinemasından teknolojik olduğu denli dil olarak da beslenip filmler üretmeye başlamıştır. Ama Türk Sineması'nın Sinemacılar'ın elinde biçimlenmeye başladığı 1950'li yıllarda, sinema çevrelerinin, Batı'daki bilgilerden ve kuramsal tartışmalardan oldukça yoksun oluşları, onların Türkiye'de sinemayı, sinema dilini el yordamıyla aramalarına, izledikleri dış kaynaklı filmlere bakarak, öykünerek oluşturmalarına yol açmıştır. Ortaya çıkan sinema örneği ise, Batı bilgisinden uzak, yüzeysel bir öykünme içinde, bir bakıma düşünsel tabanı olmayan, ilkel bir sinemadır. Yalnız bu ilkelik yaratıcılarının yerelliklerine çok bağlı kalmıştır ki, bu çok önemli bir olgudur. Bu dönem, Türk Sineması için kendi yağıyla kavrulmuş yerli bir sinema deyimini kazandırmıştır. Daha sonra Geleneksel Türk Sineması diye adlandırılan sinema böylelikle kurulmuştur.

1950 - 1960 yılları iyi filmlerle sinema yapma kaygısının sinemaya damgasını vurduğu dönemdir. Bu dönem, bilinmeyi öğrenme çabası olarak nitelendirilebilir. 1950'ler sinema dilinin öğrenilip konuşulmaya başladığı yıllar

olmuştur. 1960'da ortaya çıkan yeni sinemacılar daha akıcı, rahat, düzgün bir anlatım dilinin ve biçim yaratmanın çabasına girerek ve içeriksel araştırmaya girmeleri ile dikkati çekmişlerdir. Yapımcı ve yönetmenler, o dönemde Amerikan ve Fransız filmlerini izleyip, biz de böyle filmler yaparız düşüncesi içine girmişlerdir. Sinemacılar Dönemi'nin ilk çıkış filmi olan Kanun Namına böyle bir öykünme filmidir. Ama bu film çok güzel kotarılmış güzel bir öykünmedir. Sanatta gelişmenin iyi bir şey yapmanın, yaratmanın ilk basamağının öykünme olduğu daha önce belirtilmiş, bunun kopya olmadığı açıklanmıştır. Bu dönem sanatçıları bilinç dışı da olsa Batı'lılar gibi film yapmaya özenerek öykünme yolunu seçmişlerdir. Bu da bir sinema dilini oluşturmuştur. Bu oluşum 1960 sonrasında Toplumsal Gerçekçilik diye nitelendirilen bir akımın bünyesinde kimi yeni sinemacıları ortaya çıkarmıştır. Toplumsal Gerçekçilik süreci içinde dikkati çeken nokta, genç yönetmenlerin tümüyle tutarlı sayılamayacak gerçekçi öğeler taşıyan bir kaç örnekten sonra, yetersiz olan toplumcu çizgilerini, kendilerini geliştirmedikleri için yitirmeleri, piyasanın koşullarına ayak uydurmaları nedeniyle tecimsel sinema filmleriyle kendilerini tüketmeleri olmuştur. Böylelikle Toplumsal Gerçekçilik, akım olma özelliğinden uzaklaşmıştır.

Türk Sineması'nda ileriye dönük bir toplu yönelimin dikkati çektiği yıllar 1960 - 1975'ler olmuştur. Bu yıllarda önemli atılımlar gerçekleştirilmiştir. Sinema

dernekleri kurulmuş, sinema dergileri yayınlanmış, senaryolar kitaplaştırılmış, kuramsal düzeyde çeviri ve telif bir çok ürün verilmiştir. Bu atılımda, sinemanın gelişmesiyle birlikte, toplumsal gelişmeler ve değişmeler açısından dönemin kendi varsıllığının da rolü olmuştur. Kentlere göç olgusu, gecekondulaşma, sanayileşme gibi olgular bu dönemin toplumsal olaylarıdır. Bu olgularla eski aile yapısı parçalanmış, çekirdek aileler oluşmuştur. Sinemanın özgür söyleminde 1961 Anayasa'sının da önemli bir rolü olmuştur. Tüm bunlardan yararlanan sinemacılar toplumsal gelişme ve değişimlere uygun filmler üretmeye başlamıştır. Sinemanın Türkiye'ye girişiyle birlikte izleyici yoğun bir biçimde sinemaya ilgi göstermektedir. Bu yoğun ilginin sonucu olarak 1960'da verilen iletilerin değişmesiyle birlikte bir izleyici patlamasına ulaşılmıştır. Bu da en küçük yerleşim biriminde bile sinema salonu açılmasına neden olmuştur. Bu açıdan gerek yapımcılar ve gerek işletmeciler 1975'e dek, sonra nedenleri açıklanacak olgulardan engellemelere gelinceye dek memnundurlar.

1980'lerin sonlarından başlayarak bir kaç yıl sanata düşkünlük toplumda pek sağlıklı bir görünüm göstermemektedir. Siyasal nitelikli filmlerin çekimi engellenmiş, sinema da toplum gibi siyaset dışına itilmiştir.

Son dönem Türk Sineması'ndaki gelişmelerde görülen olgu, sinemanın bir bilgi birikimi altında biçimlenmeye çalışmasıdır. İşte bu noktada, bu bilgi birikiminin kaynaklarının ayrıştırılması ve değerlendirilmesi gereği

gündeme gelmektedir. Bu bilgi birikimi, yazılı kültür geçmiş ve varlığı çok sınırlı olan Türkiye'ye dışarıdan gelmektedir. Bu daha çok biçimsel bir aktarmadır.

Son filmlere bakıldığında, yeni bir devingenliğin ya da diğer bir söyleyişle, modanın etken olduğu görülmektedir. Günün sinemacıları giderek güncel yaşantıyı gündeme getirmeleri, içerik konusunda dönemin moda özelliklerinden biri olmuştur. Sinema yapmak isteyen kimi gençler, tutkulu ve açıkça özyaşam öykülü senaryolarla ortaya çıkmaktadırlar. Ama kendi çevrelerinin anlatıldığı bu filmler oldukça üst düzeyde yapıtlar olmuşlardır. Buna toplumsal ayrımları anlatmak, aydın eleştirisi yapmak, salt günümüzde yaşanılıyor sanılan işkence olaylarını da eklemek gerekir.

1980 sonrası Türk filmlerinde görülen önemli yanlışlıklardan biri, bu filmlerin bir çok şeyi bir çırpıda anlatma kaygısıdır. Yalınlıktan uzakta olan bu filmler, bir yandan toplumsal bir olayı anlatmaya çalışırken, diğer yandan da geçmişte kalmış bir içerik ve biçim anlayışıyla bireylerin psikolojisine girmektedirler. Bir diğer taraftan da günün popüler eğilimlerine yönelmektedirler. Diğer bir grup sinemacı da, yurtdışında ödül kazanmak amacıyla kalıplaşmış filmler oluşturmaktadırlar. Her iki yönelişte de görülen önemli bir nokta, anlatılanların bir berraklığının olmaması. Film net olarak şunu anlatmaktadır denilememektedir. Bu durum eleştiri konusu yapıldığında da verilen yanıt, Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal durum

ve sansür gösterilmektedir. Ama aynı durum bir başka ül-  
ke sineması için de geçerlidir. Oralarda allegoriye baş-  
vurulmakta, simgelere yer verilmekte, zaman kaydırılmakta-  
dır. Böylece içerik daha sanatsal bir anlatıma kavuştur-  
ulmaktadır. Önemli olan çok görkemli ya da sıradan bir  
konu değildir, anlatılanların izleyicinin ve dünyanın kül-  
tür düzeyine yeni sorular taşımasıdır. Bu filmlerde yoksa  
yapılanların hiç bir değeri yoktur.

Türk Sineması'nın bugününde eleştiri konusu yapı-  
lan diğer bir nokta da dilin belirsizliğidir. Sinemanın  
nasıl bir anlatımı olacak, bunun biçim olarak konulması  
gerekmektedir. Bu yetersizliğin nedeni, ilk adımda senar-  
yo yazarının belirtilen özelliklerinin, birikimlerinin ,  
bilgi ve deney yetersizliğinden kaynaklanmaktadır. Bunu  
aşmak için şimdilik görünürde bir çaba da görülmemektedir.  
Orta kuşak yönetmenleri ise, sinemadan ellerini çekerek  
televizyon için yapımlara başlamışlardır. Kimileri ise  
yeni bir yöneliş içinde oluşumlarını sürdürmektedirler.

Geleneksel Türk Sineması'nda kimi özellikler bulun-  
maktadır. Bunların başında kişileştirmede tip olayı baş-  
ta gelmektedir. Geçmiş sinema deneyimi hep tiplere dayan-  
mıştır. Bugün bunun dışına çıkılmak, tipler yerine karak-  
terler kullanılmak istenmektedir. Ama bunun için gerekli  
kuramsal özümleme ve çözümlene, ne yazarlar ne yönetmen-  
ler ne de eleştirmenlerce yapılmamıştır. Senaryo yazarla-  
rı, yönetmenler, filmlerinde psikolojik derinliği olan ki-  
şiler çizmeye, kişiler arasındaki ilişkileri daha büyük

boyutlu kurmaya, filmin iç devinimini daha dramatik bir yapıya kavuşturmaya çalışmaktadırlar. Ama bu yukarıda da değinildiği gibi, bu bilinçli bir irdelemenin ve çözümlemenin sonucu değildir. Senaryoda dramatik yapı gereği gibi kurulamaktadır. Oyuncular bir yandan alışkanlıklarını aşamadıkları için, diğer yandan geleneksel sinema biçimi içinde film yapmayı sürdürmek istediklerinden tiplerden fazla uzaklaşmamaktadırlar. Bu nedenlerle, alışılmışın dışında bir sinema yapmak eğilimindeki filmlerde tip-karakter arası kişiler ortaya çıkmaktadır ve doğal olarak ilişkiler de gereği gibi boyutlanıp, derinleştirilememektedir.

Gelenekselleşen sinemada, bir usta-çırak ilişkisi bulunmaktayken, bugün sinema kültürü ile donanmış insanlarla sinemanın saygınlığı artmıştır. Özellikle 1970'lerden sonra Yeşilçam sinema yapmak için gelenler, geçmişten ayrımsal olarak, ayrı ayrımsal kültürel birikimleri sinemaya da getirmişlerdir. Geleneksel sinemayı sürdürme, yönetmen yardımcılarının, yönetmenlerin yerlerini almalarıyla, onlardan öğrendikleri birikimle süreceken, bu yeni gelenlerle bir yenileşme süreci başlamıştır. Yönetmen yardımcılığında yönetmenliğe geçenler de kaçınılmaz olarak bu yeniliğe kaymışlardır. 1980'lerde alışılmışın dışında pek çok film yapılmış, tartışma ortamları yaratılmıştır. Geleneksel Türk Sineması'nın estetiği ve ideolojisi böylelikle tıkanmış, başka biçimlere bürünmüştür. Her iki kuşak için de sıfırdan başlamak olanağı kalmamıştır. Bu

nedenle de, yeni yönetmenler hangi birikimden yararlancakları konusunda ikirciklidirler. Geçmiş sinemanın birikimi yadsınmamaktadır ama yerine neyin konulacağı da henüz belirlenmemiştir. Geçmişten bu yana Türk Sineması'nın kuramsal bir geçmişi olmadığından yapılan değişiklik ve arayış daha çok içeriğe yönelik alanlarda olmaktadır. Türk Sineması'nı bugüne değin varedenlerin kendileri, bir Türk Sineması bilgisi birikimi pek yaratamamışlardır. Ayrıca yaptıkları sinemanın sanatsal açıdan oldukça yoksul olması nedeniyle, bu sinema aydın kesim tarafından da dışlanmıştır. Bu dışlanmaya ilişkin değerlendirmeler ve yargılar, ayrı bir sinemaya duyulan bir düşünce olarak, bir bilgi birikimi olarak bugün sinemaya başlayanlara aktarılmaktadır. Kuşkusuz tüm bu alınan bilgileri yadsımak ve dışlamak sözkonusu olamaz, doğru da değildir. Yapılması gereken bunların, bir bilinçle gözden geçirilmesi ve Türk Sineması'yla ilgili, anlatımsal özelliklerle ilgili boşlukların doldurulması gerekmektedir. Bu bakımdan geçmiş sinema geleneğinin anlaşılması, Türk kültürünün özelliklerinin ve anlatımsal niteliklerinin bugünkü Türk Sineması'na nasıl yansıtılacağına araştırılması gerekmektedir.

Bugün Türk Sineması, herşeye karşın, para getiren filmler yapma yerine iyi film yapma kaygısı olan insanlardan oluşmaktadır. Geçmişte de bu kaygıyı duyan sinemacılar olmuştur. Onların bu kaygısı 1970'lerde bitmiştir. Bunda bir çok etken rol oynamıştır. Ekonomik kriz, sinemayı kendi ölçütleri dışında değerlendirme alışkanlığı, televizyon ve video olguları.

Bugün neden özgün şeyler üretilmiyor sorununun yanıtı, Geleneksel Türk Sineması geleneğinden kopmuş olarak gösterilmektedir. Türk Sineması kendi doğal, gelişim gösterebileceği, ulusal bir nitelik gösterebileceği doğal yolundan çıkmıştır. Sinema konusunda umutlu olabilmek için yeni yetişen kuşağın bu gelenekle bağ kurması gerekmektedir. Geçmişte yapılanları bilmek, hazmetmek ama onları yinelenememek. Yeni yetişen kuşak, önlerine bir engel gibi çıkan vidéodan yararlanma yoluna giderek, kendi özgün yapıtlarını burada değerlendirebilirler.

Türk Sineması yeni kuşakların elinde, eleştirel bakışa, yaratıcı/dönüştürücü araştırmalara girerek uluslararası düzeyde hak ettiği yeri bulacaktır. Bertolt Brecht'in dediği gibi, "Görüşlere ve hedeflere sahip olmadan herhangi bir şeyi canlandırabilmek olanaksızdır. İnsan bilmedikçe hiç bir şeyi gösteremez. Çünkü bilgi sahibi olunmadan neyin bilinmeye değer olduğu bilinemez."

E K L E R

## TELEVİZYON SENARYOSU

Bu bölümde, bir televizyon senaryosundan oldukça uzun tutularak seçilmiş parçalar göreceksiniz. Bu parçalar bir kapak sayfası, kişi ve mekanları belirten sayfaları da kapsamaktadır.

Az sonra inceleyeceğimiz senaryo, olaganüstü kötü bir televizyon yazarı olan John Smith tarafından bir sahne olabilecek her yanlış içerik içine yönlendirilerek bizim için yazılmıştır. Bu senaryonun eleştirisinden sonra olaganüstü iyi bir senaryo editörü olan Malcolm Hulke tarafından yazılan yeniden yazımı göreceksiniz.

Başlangıç sayfalarında parantez içine alınmış harfler yanlışları göstermektedir. Burada sıralanan yanlışların gerçekten ne olduklarının siz bile ayırdına varamıyabilirsiniz.

Senaryonun içinde ise yanlışlar yine parantez içinde numaralanmıştır. Dikkat ettiğinizde siz de bu yanlışları görüp onaylayabilirsiniz. Böylece senaryoyu okurken yanlış tahmini oyunu da oynayabilirsiniz. Senaryo bitimindeki açıklamalarla karşılaştırarak kendi saptamalarınızı ölçebilirsiniz.

Dikkati oyunun anlamı üzerine toplayacak bir önyunla başlamakta olan bu senaryo bir polisiye. Sürekli kaçma-kovalama ve soygun öyküsü. Tiyatro ve sinema izleyicilerini tuzağa düşüren bu düzen televizyon izleyicilerinin canını sıkabilir ama onların kanal düğmeleri balunmaktadır. Ön oyunun başlangıcı televizyon drama dizilerinin başlangıcıdır ve hemen hemen doğrudan doğruya oldukça

iyi oyunlarda önemli olmaktadır. Bununla birlikte, televizyon için yazılmış en iyi önoyun, Harold Pinter'in ödül kazanmış oyunu The Lover'de dir. Bu oyun, iş için kocanın evden ayrılmasıyla başlar. Koca evden çıkarken karısına döner ve fısıltıyla "Sevgilin bugün geliyor mu?" diye sorar.

Sonra iyi bir düğüm başlangıcının gerçeği, küçük gerilimin yavaşlatılmış devinimle akışı ile doruk noktasına ilerleme artık olasıdır.

KİMSE BURADA KELLY'İ GÖRDÜ MÜ?

(Anybody Here Seen Kelly?)

Bir Televizyon Oyunu

Yazan:

John Smith

(A)

(B)

KİŞİLER

BOB PRICE (C)  
 DEDEKTİF ÇAVUŞ MILLER (C)  
 DEDEKTİF POLİS MEMURU RAWLINGS (C)  
 MIKE BYRD (C)  
 SPENCER (C)  
 ÇAVUŞ FISHER  
 MÜFETTİŞ HILLER  
 VENESSA (C)  
 FIONA (C)  
 YÜZBAŞI MADISON  
 JOYCE KELLY  
Küçük ve Konuşmasız Roller  
 KELLY (C)  
 POLİS MEMURU (C)  
 KADIN POLİS MEMURU  
 JUDY  
 TELEVİZYON HABER OKUYUCUSU  
Fazlalıklar ve Kalabalık  
 ÇEŞİTLİ KIZLAR  
 (D)

MEKANLAR

BOB' IN DAİRESİ  
 MIKE' IN DAİRESİ  
 SPENCER' IN BÜROSU  
 SPENCER' IN BÜROSUNUN DIŞI (E)  
 POLİS KARAKOLU  
 MÜFETTİŞ HILLER' IN BÜROSU  
 YÜZBAŞI MADISON' IN ÇALIŞMA ODASI  
 TELEVİZYON HABER STÜDYOSU  
 JOYCE KELLY' NİN EVİNDE BİR ODA

FİLM

Yüksek Binalar (F)  
Yüksek Binaların Karşı Sırası  
Yoğun Bir Cadde  
Madison' ın Evi (F)

KİMSE BURADA KELLY'İ GÖRDÜ MÜ?

Yazan:

John Smith

TELESİNE : 1Yüksek Binalar. Gece. (1)

Bir katta bulunan dört  
oda. Balkon binanın  
dışına doğru uzayarak  
apartmanın önüne çıkar.  
Yaşlı BOB PRICE, balkona  
dek asansürle gelir ve  
apartmana girer.

1. İÇ. BOB'IN DAİRESİ. GECE.

- (2) (APARTMANDA KÜÇÜK BİR  
KORİDORDAYIZ. APARTMAN  
MODERNDİR FAKAT YAŞLI  
ADAMIN YILLAR ÖNCE ALMIŞ  
OLDUĞU MOBİLYALAR VE  
ESKİ-PÜSKÜ ŞEYLERLE  
DOLUDUR. İYİCE YIPRANMIŞ  
PARÇALANMIŞ BORULU BİR  
GRAMAFON...
- (3) MUTFAK İÇİÇE, KARMAŞIK VE  
PİSLİK İÇİNDE. AYNI  
KARMAŞIKLIK VE PİSLİK  
OTURMA ODASINDA DA GÖRÜLÜR.  
BOB GİRER, KASKETİNİ  
ÇIKARIR. PALTOSUNUN CEBİN-  
DEN İÇİNDE JİPS VE BALIK  
BULUNAN GAZETEYE SARILMIŞ  
BİR PAKET ÇIKARIR. JİPSİ  
YEMEYE BAŞLAR. SONRA BİR  
LOKMA BALIK SEÇER VE  
KEDİSİNE BAKINIR. ODA ODA  
GEZİNEREK KEDİSİNİ ÇAĞIRIR)

(4) BOB: (SESLENİR) Pisi pisi..  
Neredesin?...

(5) (OTURMA ODASINA DÖNDÜĞÜNDE  
KEDİ BİRDEN BİRE YATAK  
ODASINDAN ÇIKAR. BOB'IN  
ELİNDEKİ BALIĞI ALMAK İÇİN  
BOB'IN BACAKLARINA  
SÜRTÜNMEYE BAŞLAR.)

BOB: Burada mıydın?

(BOB, KEDİYE BİR PARÇA  
BALIK VERİR. DÜŞÜNÜR...)

BOB: (MERAKLI) Nereye giz-  
leniyordun?.. Söylesene...

(6) (BOB BAKINIRKEN YATAK ODA-  
SININ KAPISININ YARI AÇIK  
OLDUĞUNU GÖRÜR. MERAKLA  
KALKAR, YATAK ODASINA GİDER.  
YATAK ODASI DA EVİN DİĞER  
TARAFLARI GİBİ PİSTİR.  
KORKUNÇ GÖZÜKMEKTEDİR.  
YATAĞIN KÖŞESİNE RASTGELEN  
KARŞIDA ONUN GÖMLEĞİNİ  
GIYMIŞ BİR ADAM UZANMAKTA.  
KELLY'DİR BU. ÖLÜDÜR.  
BOB ÜRKER...)

Manıtım Yazıları Verilir

TELESİNE : 2

Yüksek Binalar. Gün.  
DEDEKTİF ÇAVUŞ MILLER,  
DEDEKTİF POLİS MEMURU  
RAWLINGS ve ÜNİFORMALI  
BİR POLİS MEMURU  
balkondan birlikte yürür-  
ler. BOB'ın kapısı  
önünde dururlar. MILLER  
kapıyı çalar.

TELESİNE : 3 (7)

Yüksek Binaların

Karşısı. Gün.

Yakın çekimde, pencereden

dışarı dürbünle bakan

MIKE BYRD...

TELESİNE : 4 (7)

BOB kapıyı açar. (8)

MILLER: Bay Price?..

BOB: Evet.

MILLER: Sizinle konuşmak istiyoruz.

BOB: Ne hakkında?..

MILLER: İçeri girebilir miyiz?.. Girelim mi?..

2. İÇ. BOB'IN DAİRESİ GÜN.

(BOB KAPIYI ARALAR. MILLER,  
(9) RAWLINGS VE POLİS MEMURU  
GİRER. BOB SINIRLIDIR.)

BOB: Niçin görmek istediniz beni?..

MILLER: Şöyle bir içeri bakacağız?.. Yalnızca o kadar...

(RAWLINGS VE POLİS MEMURU  
EVİ ARAMAYA BAŞLARLAR.  
(2) ONLARI DEĞİŞİK ODALARDA YİNE  
BİRŞEYLER ARAŞTIRIRKEN  
GÖRÜRÜZ...)

BOB: Araştırma yetkiniz var mı? Yoksa buna hakkınız yok.. Şikayet edeceğim sizi...

MILLER: Sabıkanla mı?.. Şaka ediyorsun...Herhalde yetki almadan bu riskli işe girmeyeceğimi bilirsin...

3. İÇ. MIKE'İN DAİRESİ. GÜN.

- (TIPKI BOB'İN DAİRESİ GİBİ,  
 (11) ÇAKAT DAHA DÜZENLİ. MOBİLYA-  
 (12) LAR MODERN.  
 MIKE, TELEFON ALMACINI  
 KALDIRIR, NUMARALARI ÇEVİRİR)

MIKE: (TELEFONA) Alo?..  
 Bay Spencer'le konuşabilir mi-  
 yim?.. Lütfen?.. Tamam, devam  
 edeceğim... Bay Spencer?..Mike  
 Byrd... Dinleyin, polisler bura-  
 da, yaşlı Bob'ı ziyaret ediyor..

4. İÇ. SPENCER'İN BÜROSU. GÜN.

- (ÇOK BÜYÜK OLMAYAN BİR BÜRO.  
 BİR DUVAR ÖNÜNDE BİR DOLAP,  
 DUVARDA BİR RESİM.SPENCER'İN  
 OTURUP TELEFONLA KONUŞTUĞU  
 MASA. ARKADA OLDUKÇA BÜYÜK  
 (13) BİR PENCERE.PENCEREDEN BİR  
 BENZİN İSTASYONUNDA ALIŞMIŞ  
 DEVİNİMLERLE ÇALIŞANLARIN  
 ARABALARA BENZİN KOYDUKLARI  
 GÖRÜLÜR.)

SPENCER: (TELEFONA) (KESEREK)  
 Bana buraya kesinlikle telefon  
 etmemeni söylemiştim. Beş da-  
 kika sonra ben seni ararım..

(SPENCER KALKAR.PALTOSUNU  
 GİYER VE ÇIKAR...)

5. İÇ. SPENCER'İN BÜROSU DIŞI.GÜN

(BURASI, BİR YA DA İKİ DAKİTİ-  
 LOGUNUN BULUNDUĞU BÜYÜK ÇE  
 BİR BÜRODUR. SPENCER BÜROSU-  
 NDAN ÇIKTIĞINDA, SEKRETERİ  
 JUDY DAKTİLOSUNUN BİR YANINI  
 YUMRUKLAMAKTADIR.)

SPENCER: Bir kaç dakika için dışarı çıkıyorum...

(SPENCER ÇIKAR.)

6. İÇ. BOB'IN DAİRESİ: GÜN.

(16) (MILLER BOB'I SORGULAR)

MILLER: Sorduğuma dikkat et... Onu tanıyor musun?

BOB: Hayır, kesinlikle..

MILLER: Buna bakar mısınız?

(17) (MILLER BİR FOTOĞRAF GÖSTERİR. BOB BAKAR. KELLY'NİN BİYİKLİ BİR FOTOĞRAFIDIR BU)

MILLER: Evet?..

BOB: Bunun gibi birini görmedim, kesinlikle...Ne istiyorsunuz ondan?

MILLER: Cezaevinden kaçtı.

(RAWLINGS GİRER.)

RAWLINGS: Çavuş...

MILLER: Evet?..

(RAWLINGS BAŞIYLA MILLER'İ SELAMLAR. MILLER'İ, BOB'IN DUYMAYACAĞI BİR KÖŞEYE ÇAĞIRIR. MILLER'E BİR CEZAEVİ CEKETİ GÖSTERİR.)

(18) RAWLINGS: (FISILTIYLA) Kelly'nin ceketi. Yatağın altında buldum. Üstünde adı var.

(17) (CEKETİN ÜSTÜNDEKİ KÜÇÜK ETİKETTE KELLY'NİN ADINI GÖRÜRÜZ. MILLER TEKRAR BOB'A DÖNER)

(19) MILLER: Bizimle arabaya gelin.

TELESİNE : 5

Yüksek Binalar. Gün. (19)

Bob'ın kapısı açılır ve  
MILLER, RAWLINGS, BOB ve  
POLİS MEMURU çıkarlar.  
Arabaya doğru yürürler.

İşlek Bir Cadde. Gün.

SPENCER dükkanlar önün-  
den, kalabalık arasından (20)  
yol boyunca insanları  
ite-kaka yürür.

Bir telefon kulubesi  
bulur, içeri girer,  
numaraları çevirir. (12)

SES EFEKTİ : ZİLİN ÇALIŞI...  
TELEFON ALMACININ KALDIRILMASI.  
ZİL SESİ DURUR VE MİKE'İN  
YANIT VEREN SESİ DUYULUR.

SPENCER elindeki paralar-  
la oynar.

MİKE: (TELEFONDAN) Alo?.

SPENCER: (TELEFONA) Arayaca-  
(21)ğımı söylemiştim.

MİKE: (TELEFONDAN) Yaşlı  
Bob'ı şimdi götürdüler.

SPENCER: (TELEFONA) Sabıkalı  
biri için sürpriz değil...

MİKE: (TELEFONDAN) Bili-  
yorum. Fakat niçin ilk olarak  
onu aradılar?..

SPENCER: (TELEFONA) Televiz-  
yonunun vergisini ödememiştir  
herhalde. Panik yapmayı bırak  
şimdi.

SPENCER gürültülü bir  
biçimde telefonu  
kapatır.

7. İÇ. POLİS KARAKOLU GÜN.

(MILLER VE BOB DIŞARIDAN  
GİRERLER. MILLER MASASINA  
GİDER. ÇAVUŞ FISHER'E BOB'I  
İŞARET EDER)

(22)

MILLER: Bay Price, isteğimiz  
üzerine, bize yardım etmek için  
şöyle bir uğramış. Onu konuk  
odasına koyun. Ben Müfettiş  
Hiller'i görmeye gidiyorum.

(MILLER, HILLER'İN ODASINA  
YÖNELİR.)

(23) BOB: Kim bakacak kedime  
şimdi?..

FISHER: Önemli bir sorun de-  
ğil. Kraliyet Gönüllü Kadınlar  
Derneği'nde kediyi beslemek  
(24) için bir bayan göndeririz. Eğer  
ön kapının anahtarını verirsen.

BOB: Sağol.

8. İÇ. MÜFETTİŞ HILLER'İN B. GÜN.

(DOLAPLARI, MASA, SANDALYELERİ  
VE DİĞER MOBİLYALARIYLA  
BÜYÜK ÇE BİR BÜRO. BİR DUVARDA

(25) KRALİÇE'NİN FOTOĞRAFI ASILI.  
DİĞER DUVARDA BÖLGE HARİTASI,  
TAKVİM VE BU GİBİ ŞEYLER

ASILI. HILLER AZ KONUŞAN,  
GÖRÜNÜŞÜ 50 YAŞLARINDA, KES-

(26) KİN DELİCİ GÖZLERE, KEMERLİ  
BİR BURUNA, SIVRI BİR ÇENEYE,  
DALGALI SAÇLARA SAHİP.

MILLER GİRER...)

MILLER: Günaydın efendim.

(27) HILLER: Günaydın Miller. Otur.  
Bir fincan çaya ne dersin?..

MILLER: Lütfen. Bugün bir tane bile içemedim.

(HILLER TELEFONA UZANIR)

HILLER: (TELEFONA) Buraya iki fincan çay gönderin. Olabilir mi?..

(HILLER TELEFONU YERİNE

BIRAKIR.MILLER'E SİGARA

UZATIR...)

(28) HILLER: Sigara?

(29) MILLER: Teşekkürler. Bugün bir tane bile içemedim.

(30) (SİGARALARINI YAKARLAR.KAPI

(31) AÇILIR VE BİR BAYAN POLİS MEMURU İKİ FİNCAN ÇAY İLE GİRER)

HILLER: Çok hoş...

(KADIN POLİS MEMURU ÇAYLARI BIRAKIR VE ÇIKAR)

HILLER: Şimdi,Kelly'i avlamak için neler yaptınız, anlatın.

MILLER: Bunu bulduk.

(MILLER, HILLER'A CEZAEVİ ÇEKETİNİ GÖSTERİR.)

HILLER: Nerede buldunuz onu?

(32) MILLER: Bob Price'ın daire-sinde. Biz onun palavracı olduğunu,kendini övdüğünü ve Kelly'i tanıdığını biliyorduk.Bu düşünceyle gittik ona. İnanıyorum ki Kelly geceleyin orada harcandı.

HILLER: Price'sı getirdiniz mi?

MILLER: Evet burada.

HILLER: Oldu,gidip konuşalım

(33) (HILLER VE MILLER ÇIKARKEN)

TELESİNE : 6Bir Kır Yolu. Gün.

Okul önlüklü iki kız. (34)

VANESSA ve FIONA (35)

bisikletle giderler. (36)

(37) VANESSA: Paskalya için Annen ya da babanla alışverişe gittin mi?FIONA: Birlikte çıktık. Ninenin hatırı için konuştular. Geçici atışkes yani..(38) VANESSA: Müthiş bir eğlence değil mi? Söylemiştim ya... Ne bu, şuradaki?..

Kızlar, çalılıarın arasından dışarıya fırlamış bir erkek ayağı görürler.

FIONA: Bir erkek ayağı.VANESSA: Görüyorum sersem. Ne yapıyor orada? Haydi gidip bakalım.

Kızlar bisikletlerinden inerler, çalılıkların altına doğru giderler. Bakarlar. KELLY burada sırtüstü yatmaktadır. Eliyle bir tüfeği kavramıştır. Kızlar çığlık atarlar. Bisikletlerine binerler ve ayaklarında derman kalmayınca dek yolboyu sürerler.

Madison'ın Evi. Gün.

VANESSA ve FIONA bisikletle geçerken, caddenin adını okuruz 'Lime Avenue'.

Cul-de-Sac.

Yüzbaşı Madison'ın evinin önünde bisikletten inerler. Yarışır gibi bahçe kapısından geçerlerken evin adını okuruz 'Mon Cul' (39)

9. İÇ. YÜZBAŞI MADISON'IN GÜN.  
ÇALIŞMA ODASI.

(ORDUDAN EMEKLİ YÜZBAŞI MADISON BANKA DEFTERİNE BAKMAKTADIR.

(40) SÜREKLİ ARTAN YAŞAM PAHALILIĞI NEDENİYLE AYSONUNU NASIL GETİRECEĞİNİ DÜŞÜNÜYOR. (NE RASTLANTI

(41) YAZAR DA BÖYLE ! J.S.) VANESSA VE FIONA PATLAMA NOKTASINDA GİRERLER)

VANESSA: Oh Yüzbaşı Madison! Bir adam bulduk şimdi. Ölmüştü...

(42) FIONA: Bir silah almıştı eline... Öylesine kavramıştı ki, söküp alamazdınız...

VANESSA: Lütfen polise haber verin.

(43) MADISON: Oturun şimdi, başından anlatın herşeyi...

(KIZLAR SESSİZCE OTURUR VE VANESSA GÖRDÜKLERİNİ AÇIKLAR.

(44) BİTTİĞİNDE MADISON TELEFONA UZANIR.)

10. İÇ. TV.HABER STÜDYOSU. GÜN.

(DOĞRUDAN DOĞRUYA KAMERAYA  
BAKAN BİR HABER SPİKERİ)

(45) (ROBERT DOUGALL YA DA RICHARD  
BAKER'I OYNATABİLİR MİYİZ?

UMARIM YAPARSINIZ. J.S.))

(46) HABER SPİKERİ: Bugün Başbakan,  
Avam Kamarasında, yeni yılın  
ilk günlerinde yeni emekli yaşı  
ve onlara sağlanacak ek yarar-  
ların olumsuzluğu hakkında konuş-  
tuğu sırada, kargaşalık çıktı..

(47) (BİR AN) William George Kelly'-  
nin vücudu İngiltere'nin güney-  
doğusunda bir yerde bulundu.  
Fakat...

11. İÇ. JOYCE KELLY'NİN EVİ. GÜN.

(TELEVİZYONDA GÖRÜNTÜSÜ  
BULUNAN HABER SPİKERİNDEN  
AÇILIYORUZ. BURASI BANLİYÖDE  
TEMİZ, DÜZENLİ BİR ODADIR.  
BİR KANEPEYE OTURMUŞ OLAN  
JOYCE KELLY VE MIKE BYRD  
TELEVİZYONU İZLEMEXTEDİR)

HABER SPİKERİ: (DERİNDEN) Polis  
nerede bulunduğunu söylemeyi  
reddetmiştir. Bir polis sözcüsü,  
Kelly, geçen ay Wandsworth Ce-  
zaevinden kaçtı, bir kaç gün  
önce öldürüldüğünü sanıyoruz.  
Umarım bir nedeni vardır...

JOYCE: Öyle ki, bu durumda.

(48) MIKE: Yah.Zavallı yaşlı  
George... Böylelikle dul kaldın.

(49) JOYCE: Bir dava durumunda ne yapmayı düşünüyorsun? Diyelim ki, davanın görülmesi sonucu cezaevinde yatmak için hüküm verildi ona, ben bir dul kadınam. Aynı kişiler çok daha ileri giderek çok uzun kararlarında kadınları hemen hemen hiç düşünmezler. Kimi ülkelerde, Mexico gibi, cezaevi yetkilileri karıkoçalara sevişme izni vermişler...

MIKE: Duymuştum.

(DIŞARIDA DURAN BİR ARABANIN SESİNİ DUYARLAR)

(50)

(51) MICHAEL: Sanki bir arabanın durma sesi. Kim olduğuna bakaçağım.

(52) (MIKE PENCEREYE GİDER, DIŞARI BAKAR. PARKEDİLMİŞ BÜYÜK BİR ARABA GÖRÜR. MILLER VE RAWLINGS ARABADAN ÇIKAR.)

MIKE: Polis bunlar...

JOYCE: (UMUTSUZ) Onları çağırıp atlatmak gerek, öyle değil mi?..

MIKE: Burada görülmemeliyim ben...

JOYCE: Öyleyse arkadan sıvış...

(MIKE ÇIKAR. JOYCE POLİSLERİ KARŞILAMAYA HAZIRLANIR.)

Senaryodaki hata ve yanlışlar :

- ( A ) Oyunun toplam süresi verilmemiş.
- ( B ) Kapakta adres ve eğer varsa temsilcinizin adı ve adresi olmadan senaryonuzu sunmayın. Bu küçük kapak notu, senaryonuz kabul edildiğinde sizi ya da temsilcinizi bulmada gerekli olacaktır.
- ( C ) Oyun kişilerinin stüdyo ve dış çekimlerin her ikisinde ya da yalnızca dış çekimde göründüklerini belirtirseniz çok yararlı olur. Bunu yapmazsanız, kişi yalnızca stüdyo çekiminde görevli olarak kabul edilir.
- ( D ) Spencer'in Bürosunun dışındaki sekreterin varlığının mantığı; Spencer'in Bürosunun penceresinin dışında görünen benzin pompaları ve çalışanların ve işlek, kalabalık caddedeki insanların gerekçesi nedir? Onları bir dekor ya da aksesuar gibi kullandığınızda, küçük kişilikleri gözden kaçırmak çok kolaydır.
- ( E ) Eğer bir dekor (mekan) diğerini izliyorsa bunu belirtmelisiniz. (Eğer senaryo editörünüz sizi kısıtlamış, beş ana dekor söylemişse, bunu yapar gibi görünüp iki dekoru birleştirip bir bileşime giderek bir altıncıyı yaparak aldatmayı denemeyin. Senaryo editörü aptal değildir.)
- ( F ) Daha açık, yararlı açıklamalara sahip olunmalı-

Yüksek Binalar. Gece.

Yüksek Binalar. Gün.

Bu aynı zamanda daha çok yararlı ve açık olabilir-

Cul-de-sac'da Madison'ın Evi

-kabuledilebilir elbette. Herhangi bir öyküde, ilk yer olarak cul-de-sac'ta bir eve sahiplik için bir durum, bir neden olmalı.

- ( 1 ) Gece çekimi hem pahalı hem de gerekli değil.
- ( 2 ) Sahne başlangıcının başlığı yok. Her zaman izlediğiniz kişi, bir odadan diğerine geçtiğinde sahneye başlık konulmalıdır. Bu durumda düzenlemenin ve ka-

dekor düzenlemenin ve kameranın dekorun/ mekanın neresinden çekim yapacağını bilmesine gereksinim vardır.

- ( 3 ) Kocaman borulu eski bir gramafon kiralama ya da satın alma oldukça pahalı. Öykünün temeli bunlar mı?
- ( 4 ) Doğrudan konuşma gerekli değil.
- ( 5 ) Kediler istenildiği gibi devinimde bulunamazlar.
- ( 6 ) Niçin Bob, yatakodasının kapısının aralık olduğunu gördüğünde umulmadık bir tepki gösteriyor? Kime konuştuğu belli değil: "Garip, eminim kapıyı kapalı bırakmıştım". Bob'ın düzensiz olduğunu biliyoruz, böylece bu sözün gerisinde bir mantık yok.
- ( 7 ) Burada yeni bir telesine numarasına gereksinim yok.
- ( 8 ) Filmde, önkapıda Bob'ı görüyorsak (dışarıdan) Bunun anlamı, dıştan çekilmiş olabilir. Az kişili dış çekim iyi. Oyuncu ve teknisyenlerin her biri gereçleriyle birlikte yardımcı olabilirler - devinimli giyinme odası, kantin, özellikle devinimli tuvalet-yıkama odası. Yeniden yazımda Bob'ın Dairesinde stüdyo çekimi nasıl gerçekleştirilmiş bakın.
- ( 9 ) 8'in üstüne yer değiştirmeli. Bob'ın dairesine getirilen polis memurunu stüdyoya getiriyoruz. Yeniden yazımda , polis memuru balkonda kalır. Bunu yalnızca bir nedene sahip olmak için yapıyoruz. Telesine 2'de Mike Byrd bunun polis olduğunu, kira tahsildarı olmadığını anlasın diye. (Gerçek yaşamda bir uniformalı polisin iki sivil giysili dedektifle görevli olarak eşlik etmesi olası değil. Burada dramatik kurallara uymamayı konuşmuyoruz)
- ( 10 ) "Şaka yapıyorsunuz" ve "Bu risk ise, ben alabilirim" gibisinden sözlerin her ikisi de fazla eskimiş kalıp sözler.
- ( 11 ) Mike'ı pencerede önce yüzünde dürbünle görüyoruz. Böyle bir tanıtımdan sonra, izleyici şimdi onun aynı adam olduğunu nasıl anlayabilir? Yeniden yazımda, yüzde tutulan dürbün bırakılarak bu tanıtım gerçekleştirildi.

- (12) Mike, başlaması ve bitmesi 15 saniye süren, yedi rakamlı bir telefon numarası çevirmekte. Bu izleyici için çok sıkıcı. Yeniden yazımda bu sorunun nasıl çözümlendiğine bakın.
- (13) Benzin pompalarını, nasıl kullanıldıklarını, çalışanları ve arabaları nasıl görürüz?.. Bu durum Color Seperation Overlay ya da Back Projection'la denenebilir. Ama bu teknik işleri yapmaya bu sahne değer mi?.. Yeniden yazımda, Spencer'in işinin ne olduğu bürosundan ayrıldığında belli olmaktadır. Bu anlamda bir dış çekim yapmak, yapımına değmez bir iç çekimden daha olumlu. Bu dış çekimle oyunun sonuna değin oynatabileceğini de tahmin etmek güç olmasa gerek.
- (14) Ne olursa olsun, bu eski bir kalıp. Eski bir kalıpla "Bana buraya kesinlikle telefon etmemeni söylemiştim" tümcesinin altını çizmeye gerek yok. Bunun yerine başka bir deyim bulun.
- (15) Yönetmen, bir daktiloyu yumruklaşacak kadın oyuncuyu nereden bulacak?.. En iyisi sekreteri dosyalama işi ya da tırnaklarını parlatırken göstermek. Ayrıca bizim ikinci bir daktilo sekreterine gereksinmemiz var mı?..
- (16) Bulduğumuz oda neresi?..
- (17) Burada bir INSERT (girme) kullanmak iyi bir düşünce. (Bunun nasıl yapıldığını yeniden yazımda görebilirsiniz.) Bob'ın omuzunun üstünden fotoğrafı, bu kamera pozisyonu ile almak olanaksız olabilir. Böyle bir çekimi yapacak yönetmen, stüdyonun herhangi bir yerinde fotoğrafın benzerini elinde tutan bir diğer kişi buldurmalıdır ve diğer bir kamera bu kişi tarafından tutulan fotoğrafın yakın çekimini alarak ekranı doldurmalıdır. İzleyiciler, Bob'ın bakan gözlerinden devinerek sanki Miller tarafından gösterilen fotoğrafa bakıldığı izlenimini alacaklardır.
- (18) Araştırma eksikliği. Tutuklu giysileri, tutuklunun adını taşımaz.
- (19) Bob yine dış çekimde görülüyor. Bu sahne gerekli mi? Bu kısa süre içinde, Mike, ne olduğunu Spencer'e aktarmaya gidiyor. Mike'ın bunu yaptığını göstermeye gereksinim var mı?

- (20) Sanatsal sonuçlar için yönetmen Spencer'in işyerinin kalabalıklığı içinde güzel karşıtlıklar göstermekten hoşlanabilir. Olgan dünya ile yeraltı dünyasının yan yana konulması gibi. Fakat bu bir dış çekimde oldukça pahalıya çıkacaktır. Yeniden yazımda, bu sahne, stüdyo'da, tuğla biçimi gösteren bir duvar önünde bir telefon kulubesi ve cadde gürültülerinin doğal ses efektleriyle çözümlendi. Ama yönetmen iyi bir bütçe alabilirse: öncelikle bir helikopter, vahşi filler ve binlerce oyuncu kiralayabilir. Eğer bir yönetmen çevreye para saçarsa, bu sanattır; ama bir senaryo yazarı bunu yaparsa, bu onun kötü bir yazar olduğunu gösterir.
- (21) İki telefon konuşması var. İkisinden biri uygun, ama aynı senaryoda karıştırılmamış olmalıdır. Birinde (Mike Spencer'e telefon ettiğinde) görüntü Mike da olduğunda, karşısındakinin ne söylediğini duymuyoruz; ama burada görüntü Spencer'de olduğu halde Mike'ın Spencer'e ne söylediğini duyuyoruz. Kabul edilen düzen öykünüzün daha iyiliğine hizmet edecektir, fakat bu düzen senaryonun her yerinde kendini göstermelidir.
- (22) Aynı senaryoda Miller ve Hiller adları karışıklık yaratır.
- (23) Bob'ın kedisi hakkındaki konuşması oldukça hoş. Fisher'in sözleri ise öğretici ve gerekli değil. Çıkartılmalı.
- (24) Ve büyük bir hata! Bir kişinin evcil hayvanı-kedisi için kaygılandığını söylemiş olabilir, bu PDSA olmalı WRVS değil. Daha fazlası nedir? Bob henüz daha suçlanmamış ve tutuklanmamış. Belli koşullar altında olanların isteği ile bir polis memuru, talepte bulunur ya da onun anahtarını kabul eder. Gerçekler tamamıyla araştırılmaksızın yasalar, polis işlemleri ya da teknik konular hakkında kesinlikle anlatıma girmeyin.
- (25) Gereğinden fazla tanımlama.

- (26) Kişilere fiziksel tanımlamalar vermek fazlalık. GENÇ ve SERT BAKIŞLI ya da YAŞLI ve YORGUN demek yeterli. Yönetmen DALGALI SAÇ ve SIVRI ÇENE'lerinize kulak asmayacaktır. Yönetmen için, o sahne içinde görüntüsünü göreceği bir oyuncu gerekli.
- (27) Tüm boşlukları "Günaydın"larla tika basa doldurmak, ilerleyişi yavaşlatmaktan öte işe yaramaz. Bob'ın kedisi hakkındaki sözlerinden hemen sonra, Miller'in ceketi Hiller'e göstermesine kesebiliriz. Bir sahnenin sonunda amaçta bırakarak, samanda bir sıçrayışa her zaman razı olabiliriz. Böylelikle bir sonraki sahnedeki özellik doğrudan göze çarpar.
- (28) Sayısı çok olmayan üreticiler, bu günlerde sigara içmeyi bırakırlar.
- (29) Bir önceki konuşmanın yinelenmesi.
- (30) Kantinde çaydanlık kaynamakta olsa bile, bir memur onları hemen fincana koyup getiremez. Devinim için ekran ya da ekrandaki zamanı kullanmalısınız. Eğer çay fincanlarına içeceklerin konulmasını ya da yemek yemenin ne kadar sürede yapılacağına emin değilseniz, bu devinimleri gerçek süresi içinde kendi kendinize deneyin.
- (31) Araştırma yetersiz. Genellikle (bugünlerde) henüz kadın polisler yok. Poliste çalışan kadınlar var. Hatta önceleri kadın polis memuru ortadan kaldırıldı. Onlar çay servisi için ortada dolaşıp durmuyordu. Çay servisini yapan kantindeki bir görevli olabilir.
- (32) Bunların hemen hepsini biliyoruz. Yeniden yazımda bu sahne çıkarıldı. Tineleme değil, devinim istiyoruz.
- (33) "Birlikte çıkarlar" teknik olarak doğru; fakat bizim için televizyonda basit kişilerin bir ya da daha fazlası her ikisi için "çıkış" tam olarak devinememektir.
- (34) Bu iki kız gerekli mi? Bu sahne bir cesedin bulunmasından başka bir amaca sahip değil. Bu sahne bir bayan oyuncu tarafından sözsüz olarak oynanabilir.

- (35) Kızların yalnızca görüntü bölümüne yazılan adlarını yazardan başka bilen var mı?.. Bu bağlamda verilen adlar rastgele basmakalıp adlardır.
- (36) Okul üniformalarının bedeli nedir?
- (37) Bisiklet sürmek ve konuşmak...Çok zor.
- (38) Adları belirsiz kızlar, belirli romanların dışında böyle konuşabilirler mi? Yazar böyle birileriyle hiç mi karşılaşmamış?
- (39) 'Mon Cul' sesleri, Cul-de-sac'daki ev adı için ilginç. Ama bu film, örneğin Fransa'ya satıldığında ne olacak? Fransa'da bu terimin anlamı "Benim top'um". Kişiler ve yerler için gerçeküstü yabancı sesleri kesinlikle kullanmayın. Yalnızca gözden geçirin, iki kez gözden geçirin.
- (40) Yüzbaşı Madison'ın düşündüklerinin önemli olduğunu nasıl anlayacağız?
- (41) Sinopsis ve senaryoya kesinlikle joker notu koymayın. Senaryo editörü ya da yönetmen bunu sizden daha incelikli düşünecektir. Onların anlayışı bunu değerlendirecektir.
- (42) Cinsiyetle ilgili çift anlamlı tümcelerden kaçının. İzleyici eğer oyunu benimsemişse çift anlamlar iyi sonuç vermeyebilir. Bu bir nitelik sorunudur. Televizyon yapımlarında yeteri derecede tehlike bulunmaktadır. Rol dağıtımını benimsemeyen kabul etmek. Kimi konuşmaları yine benimsemeyen söylemek gibi. (Kıkr kıkr gülmek...)
- (43) "Oturun şimdi" oyuncu Ken Goodwin'in anladığı eksik bir tümcedir. Yüzbaşı Madison'ı oynayan oyuncu saf bir yüzle bu sözü zorlukla söylemiştir.
- (44) Bir senaryodaki her sözcük bir konuşma örgüsü (diyalog) gibi sunulmalı ve her sözcük bir sahne yönetimi içinde kasinlikle sarılmamalı ve bu hemen "iyi günler" ve "nasılsınız" gibi konuşmalarda yürüyen kişileri konuşma dışında tutarak verilmelidir.fakat bu yönetmenler tarafından yazılır.
- (45) Yönetmene kesinlikle oyuncu önermeyin.

- (46) Gerçekte aslı olmayan görüntüsüz haber yayınını göstermemelisiniz. Belki haberin aslı yok olabilir ama o denli zekice olmalıdır ki, o anda televizyonunun açan biri onun gerçeğe aynı olduğunu sanmalıdır.
- (47) Önceden Vanessa Fiona'ya paskalyada nasıl harcama yaptığını sorar. Böylece oyunun yılın ilk yarısında geçtiği saptanabilir. Burada başvuru oluşmakta olan kimin zamanlar yapıldı "... Yeni yılın ilk günlerinde" yılın ikinci yarısında bize önerilebilir. Sürekli liğin eksikliği.
- (48) Kimse televizyonu kapatmadığından Mike ve Joyce'un konuşması üzerinde Haber Spikerinin konuşması sürecidir.
- (49) Joyce'un konuşması üst düzeyde savunma dolu. Tüm söyledikleri gerçek ve kalp kırıcı olabilir. Fakat bunları söylemesine gerek var mı?
- (50) Kişilik olarak Mike senaryoda var, ama Micheel?
- (51) Devinimin görüntüsünde gereksiz konuşmalar ve birbirini hemencecik izleyen konuşmalar.
- (52) Mike'ın pencereden tam olarak nereye baktığını nasıl görebiliriz. Yeniden yazıma bakın.

Şimdi yeniden yazım. Kendi taslağınız mı yoksa editing yapan diğer yazarın çalışması mı, yeniden yazımda, büyük cerrahi operasyonlardan kesinlikle korkmayın. Bu yalnızca senaryonun kimi bölümlerinde olmaktadır. Yeniden yazıma girdiğiniz de, çalıştığınız bölümlere tarih atın ki bu ileride bir kargaşalığa neden olmasın. Çünkü uzun zaman sonra tamamlanmış yeniden yazımlar bulunmaktadır.

KİMSE BURADA KELLY'İ GÖRDÜ MÜ?

Bir Televizyon Oyunu

Yazan:

John Smith

(Yeniden yazım 21/12/1973)

Süresi:

1 Saat

John Smith  
234 Sandringham Road,  
London NW 11  
(01-200 3456)

Yazarın Temsilcisi  
William Baxter  
(Scripts) Ltd.  
1 Dawkins Street,  
London WC 1  
(01-401 7890)

KIŞILAR

BOB PRICE

DEDEKTİF ÇAVUŞ MILLER (Stüdyo ve Film)

DEDEKTİF POLİS MEMURU RAWLINGS (Stüdyo ve Film)

MIKE BYRD

SPENCER (Stüdyo ve Film)

JUDY

DEDEKTİF ÇAVUŞ BROWN

ÇAVUŞ FISHER

MARY (Stüdyo ve Film)

YÜZBAŞI MADISON

JOYCE KELLY

Küçük ve Konuşmasız Roller:

KELLY

POLİS MEMURU (Yalnız Film)

POLİS MEMURU

BENZİN POMPASI ÇALIŞANI (Yalnız Film)

MOTORCU (Yalnız Film)

Görmeyip Sesini Duyduklarımız:

TELEFONCU

HABER SPİKERİ

MEKANLARİÇ. BOB'IN DAİRESİ : KORİDOR } (DEKOR)İÇ. BOB'IN DAİRESİ : YATAK ODASI }İÇ. MIKE'IN DAİRESİ : OTURMA ODASIİÇ. SPENCER'İN BÜROSU :İÇ. SPENCER'İN BÜROSUNUN DIŞI } (DEKOR)İÇ/DIŞ TELEFON KULUBESİ (KÖŞEBASINDA)İÇ. POLİS KARAKOLU : ANA BÖLÜMİÇ. POLİS KARAKOLU : GÖRÜŞME ODASIİÇ. YÜZBAŞI MADISON'IN ÇALIŞMA ODASIİÇ. JOYCE KELLY'NİN EVİ : OTURMA ODASIFİLM (DIŞ ÇEKİMLER)Yüksek sıra sıra evler. Gün. (Apartmana bağlı balkon)Yüksek evlerin karşı sırası. Gün. (Genel Çekim)Otomobil Gösterim Salonu. Gün. (Arkada benzinistasy.)Kasaba Yolu. Gün.Madison'ın Evi. Gün. (Cul-de-sac)Joyce Kelly'nin Evi. Gün. (Banliyö'de, yarı bağımsız)

KİMSE BURADA KELLY'İ GÖRDÜ MÜ?

Yazan:

John Smith

1. İÇ. BOB'IN DAİRESİ: KORİDOR. GECE

(MODERN BİR KONSEY APARTMANI.  
DAİRE YAŞLI BİR ADAMIN TÜM  
VARSILLIĞI OLAN PAÇAVRALARLA  
DÖŞELİDİR.

BOB BALKONDAN GİRER, KASKETİNİ  
ÇIKARIR, LİME LİME PALTOSUNUN  
CEBİNDEN BALIK VE CİPS  
SARILMIŞ BİR-PAKET ÇIKARIR.  
BİR CİPS YER, SONRA BİR  
PARÇA BALIK SEÇER.)

BOB: Pisi..Pisi..Neredesin?

(KORİDORA YÜRÜR.YATAK ODASI-  
NIN KAPISINI AÇAR.)

BOB: Burada mısın?

(YATAK ODASINA GİRER.)

2. İÇ. BOB'IN DAİRESİ: YATAK ODA. GECE

(KÜÇÜK BİR ODA. HER TARAF  
KARMAKARIŞIK. BOB GİRER.)

BOB: Biraz balık aldım  
senin için.

(BOB BİRDEN İRKİLİR.YATAĞA  
KESME. YATAĞIN KARŞISINDA  
ONUN GÜMLEĞİNİ GİYMIŞ BİR  
ADAM. KELLY. ÖLÜDÜR.)

BOB: Kelly...

Tanıtım Kartları Verilir

TELESİNE : 1

Yüksek Sıra Sıra Eyler. Gün

DEDEKTİF ÇAVUŞ MILLER,

DEDEKTİF POLİS MEMURU

RAWLINGS ve ÜNİFORMALI

BİR POLİS MEMURU

Balkonda birlikte yürür.

BOB'ın dış kapısının önünde dururlar. MILLER kapıyı çalar. Yere doğru ÇEVİRİNME ve ZOOM IN

Yüksek Evlerin Karşı

Sırası Gün.

MIKE BYRD bir dürbünle pencereden dışarı bakar.

3. İÇ. BOB'IN DAİRESİ: KORİDOR. GÜN.

(KAPİ ÇALMA SÜRER. BOB KORİDOR BOYUNCA GELİR. DIŞ KAPİYİ AÇAR. MILLER VE RAWLINGS DOĞRUÇA İÇERİ YÜRÜRLER.)

MILLER: İyi sabahlar..

BOB: Burası... Siz kimsiniz?.. Ne isitiyorsunuz?

MILLER: Çevreye bir bakacağız... (RAWLINGS'e) Yatak odası ve mutfığa bakın, iyice..

BOB: İzinsiz girdiğiniz için sizi dava edeceğim!..

MILLER: Evin bu durumuyla mı? (ÇEVREYE BAKINIR) Pis burası... Konsey buna şaşacak. Dışarı atarlar sizi.

BOB: Olabilir. Arkadaşlarım var, mahkemeye giderim.

MILLER: Benim için ilginç olacağına bahse girerim.

4. İÇ. MIKE'İN DAİRESİ: OTURMA O. GÜN.

( (MODERN. OLDUKÇA İYİ. AÇIK DÜRBÜN SOLDA PENCERENİN KİYİSİNDE. MIKE'A KESME. MIKE TELEFONDA NUMARANIN SON RAKAMINI ÇEVİRİR. ZİL SESİ: SONRA.)

SANTRAL: (DERİNDEN) Spencer' in Bürosu...

MIKE: (TELEFONA) Bay Spencer'le konuşabilir miyim, lütfen

SANTRAL: Sizi sekreterine bağliyorum.

MIKE: (TELEFONA) Hayır. Bu iş özel ve ivedi. Demek istediğim, tanıyor beni. Ona Bay Byrd olduğunu söyleyin.

SANTRAL: (DERİNDEN) Ayrılmanın lütfen...

(MIKE BEKLERKEN KARŞI PENCEREYE GÖZATAR)

SPENCER: (DERİNDEN) Spencer.

MIKE: (TELEFONA) Ben Mike Byrd. Dinle. Polis yaşı Bob'ı ziyaret etti.

#### 5. İÇ.SPENCER'İN BÜROSU. GÜN.

(FAZLA LÜKS OLMAYAN BİR İŞ YERİ.SPENCER TELEFONDA.

SEKRETER JUDY MASADAKİ DOSYALARI DÜZENLER)

SPENCER: (TELEFONA) (GÜLÜMSEYEREK) Nasıl olduğunu duymak çok güzel... Sohbet etmeyi severim. Birkaç dakika önce patlamamak için kendimi tutuyordum. Ama seni bir kaç dakika sonra ararım. Görüşürüz.

(SPENCER TELEFON ALMACINA YERİNE KOYAR.)

JUDY: Bunların hepsini dosyalıyayım mı?

SPENCER: Ne? A evet. Teşekkürler.

(JUDY ÇIKAR. SPENCER KALKAR  
PALTOSUNU VE ŞAPKASINI ALIR  
ÇIKARKEN...)

6. İÇ. SPENCER'İN BÜROSUNUN DIŞI. GÜN.

(JUDY DOSYALAMA İŞİYLE  
UĞRAŞIR. SPENCER İÇ BÜRODAN  
GİRER)

SPENCER: Bir kaç dakika için  
dışarı çıkıyorum.

(KORİDORA ÇIKAR. JUDY DOSYA  
İŞİNİ SÜRDÜRÜR.)

TELESİNE : 2

Otomobil Gösterim Yeri. Gün.

Bir benzin istasyonunun  
önü. Geri planda otomobil  
gösterim yeri.  
Bir görevli arabaya benzin  
servisi yapmakta.  
SPENCER otomobil gösterim  
yerinden çıkar. Hızla  
caddeye doğru yürür.

7. İÇ. BOB'İN DAİRESİ: KORİDOR. GÜN.

(MILLER VE BOB)

MILLER: Ne sorduğuma dikkat  
et. Tanıyor musun onu?

BOB: Kesinlikle hayır.

MILLER: Bak bakalım...

(MILLER BİR FOTOĞRAF GÖSTERİR  
BOB BAKAR)

INSERT

(BOB'İN BAKIŞ AÇISINDAN  
KELLY'NİN BİYİKLİ FOTOĞRAFI)  
(OYUN KALDIĞI YERDEN SÜRER)

BOB: Ben kesinlikle buna  
benzer bir kimseyi tanımadım.  
Onun için ne yapmak istiyorsu-  
nuz?

MILLER: Kodesten kaçtı.

BOB: Böyle kişilerle hiç iş yapmam ben. Burada ben ve kedimden başka kimse yok şu anda. Kimi zaman mahalle papazını çağırır -

(BURADA KESME. RAWLINGS  
YATAK ODASINDAN ELİNDE  
SARMALANMIŞ BİR CEZAEVİ  
TUTUKLU CEKETİ İLE GİRER)

RAWLINGS: Çavuş?..

(RAWLINGS İŞARET EDER. MILLER  
ONA DOĞRU YÜRÜR)

MILLER: Evet?

RAWLINGS: (FISIYTIYLA) Yatağın altından. Cezaevinden çıkarmış.

(MILLER CEKETİ ALIR VE BOB'A  
GÖSTERİR)

MILLER: Yatağının altını süpürmez misin arasına?...

BOB: Eh?..

MILLER: Gel bakalım. Arabaya binmek için. Gidiyoruz.

### 8. İÇ/DIŞ. TELEFON KULUBESİ. GÜN.

(SPENCER TELEFONDA.  
PIP-PIP-PIP SESLERİ DURUR  
SPENCER PARA ATAR.)

SPENCER: (TELEFONA) Benimb..  
Ne oldu?

### 9. İÇ. MIKE'İN DAİRESİ: OTURMA O. GÜN.

(MIKE TELEFONDA)

MIKE: (TELEFONA) Söylediğim gibi. Yalnız şimdi gördüm onları, onu yanlarına almışlar.

10. İÇ/DIŞ. TELEFON KULUBESİ. GÜN.

SPENCER: Niçin yaptığını biliyor musun?

(İSTENİRSE ŞİMDİ ARA KESİMLER YAPILABİLİR.)

MIKE: (TELEFONA) Belki. Marketten birşeyler araklamış olabilir.

SPENCER: (TELEFONA) Tamam. Bak şimdi, ne olduğunu anlamaya çalış. Akşama yine telefon ederim.

(SPENCER TELEFON ALMAÇINI YERİNE KOYAR)

11. İÇ. POLİS KARAKOLU: ANA BÖLÜM. GÜN.

(MILLER VE BOB GİRER. MILLER ÇALIŞMA MASASINA GİDER, FISHER'E BOB'I GÖSTERİR)

MILLER: Bay Price, isteğimiz üzerine, bize yardım etmek için şöyle bir uğramış. Onu konuk odasına koyun. Ben Müfettiş Brown'ı çağırmağa gidiyorum.

(MILLER KORİDORA DOĞRU YÜRÜR. BOB FISHER'E BAKAR)

BOB: Kim bakacak kedime şimdi?

12. İÇ. POLİS KARAKOLU: GÖRÜŞME O. GÜN.

(BOB'IN BAKIŞ AÇISINDAN, KAMERANIN ALTINA DOĞRU BAKMAKTA OLAN BROWN'DAN AÇILMA...)

BROWN: Seninle ne kadar süre kaldı?

(DİĞER BİR AÇIDAN BOB OTURURKEN GÖSTERİLİR. BROWN VE MILLER ONUN KARŞISINDA OTURMAKTADIR. BROWN CEZAEVİ CEKETİNİ TUTAR.)

BOB: Kim?

MILLER: Kelly.

BOB: Kelly diye birini tanımlıyorum ben.

BROWN: Tanıyorsun Kelly'i. Atma.

MILLER: Kelly'i tanıdığını Pub'da herkese söylüyordun.

BOB: Attım, anlayın. (MILLER'E) Size de söyledim. Mahkemede arkadaşlarım var. (BROWN'A) Bu da sallıyor, bir şey bildiği yok.

MILLER: Çayını nasıl alırsın?

BOB: Çok iyisin, sağol. Üç şekerli olursa iyi olur.

(BROWN KAPIYI AÇAR)

BROWN: Memurbey onunla kal.

(BİR POLİS MEMURU GİRER, KAPIDA DURUR.)

MILLER: Çaydan sonra, diğerlerini de konuşacağız.

(MILLER VE BROWN ÇIKAR, KAPIYI KAPATIRLAR. BOB DÖNER VE KENDİSİNE BAKAN POLİS MEMURUNA GÜLÜMSER.)

BOB: İşte böyle, her zaman söylerim, onlara doğruyu söyledikçe onlar hiç de kötü değil.

TELESİNE : 3

Kasaba Yolu. Gün.

Bir köylü kadın olan MARY DUNE, bir bakkal sepetini taşıyarak yürümekte. Yolun kıyısında, ağaç ve çalılıklar içinde eski bir çuvalın oluşturduğu tepecâğı görür.

Tepewiğin biçiminde garip birşeyler vardır, bu kadının dikkatini çeker.MARY merakla ilerler. Çuvalı yoklar.Çuvalın kenarını kaldırır bakar, dehşetle irkilir. Onun ne gördüğünü görmeyiz. MARY hızla uzaklaşırken, çuvalda kalırız.

Madison'ın Evi. Gün.

MARY koşarak caddeden geçerken Lime Avenue Cul-de-sac yazısı görüntüye gelir. MARY Yüzbaşı Madison'ın evine yönelir. Bahçe kapısından koşarak geçer. Bahçe kapısındaki yazıyı görürüz 'Mafeking'.

13.İÇ.YÜZBAŞI MADISON'IN ÇALIŞMA ODASI. GÜN.

(ASKERİ İZLER TAŞIYAN,ZARİF DERLİ TOPLU BİR ODA. HOL'ÜN KAPISI AÇILIR.MADISON ŞOKTAN KURTULMUŞ GÖRÜNEN MARY'E YARDIM EDER.)

MADISON: Oturun, size biraz brandi getireyim.

(MARY BİR KOLTUĞA ÇÖKER.  
MADISON KÜÇÜK BİR KADEHLE  
BRANDI GETİRİR)

MARY: Daha önce hiç ölü görmemiştim.

MADISON: Durmayın üzerinde.

MARY: Ama onu gördüm...

MADISON: Belki ölmemiştir, anlıyor musunuz. Patlayıcı maddeler nedeniyle sersemlemiş çok adam gördüm ben.

MARY: (KESER) Ölmüştü yüz-  
başı Madison. Biliyorum bunu.

MADISON: Tamam. Polis çağır-  
cağım, şimdi bunu için lütfen.

(MADISON BRANDY'İ KADEHE  
KOYAR.UZATIR.MARY ALIR.)

MADISON: Buyurun..

(TİTREYEN MARY İÇMEYİ DENER.  
MADISON TELEFONA YÖNELİR.  
999'U ÇEVİRMEYE BAŞLAR)

14.İÇ.JOYCE KELLY'NİN EVİ:OTURMA  
ODASI. GÜN.

(ZARİF, OLDUKÇA İYİ.ŞÖMİNE  
ÜZERİNDE DURAN KELLY'İN  
BIYIKLI FOTOĞRAFINDAN AÇILIR-  
IZ. (SAHNE 7'DEKİ FOTOĞRAFIN  
AYNISI)

HABER SPİKERİ: (GÖRÜNTÜ DIŞI)  
Bugün Başbakan Avam kamarasında  
yeni yılın ilk günlerinde yeni  
emekli yaşı ve onlara sağlanacak  
ek yararların olumsuzluğu hakkı  
kında konuştuğu sırada, kargaşa  
çıktı...

(DİĞER BİR AÇIDA JOYCE KELLY  
VE MIKE'İ BİRBİRLERİNE SARIL-  
MIŞ KANEPEDA TELEVİZYON  
İZLERKEN GÖRÜRÜZ. (TELEVİZYON  
EKSPANINI GÖRMEMİZE GEREK YOK))

HABER SPİKERİ: (GÖRÜNTÜ DIŞI)  
William George Kelly'nin vücudu  
İngiltere'nin güneydoğusunda  
bir yerde bugün bulundu. Fakat  
polis nerede bulunduğunu söyle-  
memiştir. Bir polis sözcüsü  
Kelly'nin geçen ay Wandsworth  
Cezaevinden kaçtığını, aşağı yu-  
karı bir kaç gün önce öldürülmüş

HABER SPİKERİ: (DEVAMLA) olduğuna inandıklarını, nedenini araştırdıklarını söyledi.

(JOYCE TELEVİZYONDAN DÖNER)

JOYCE: Öyle ki, bu durumda..

MIKE: Yah. Zavallı yaşlı George...Böylelikle dul kaldın. şimdi...

JOYCE: Geçen beş yıl içinde daha da iyi olabilirdim.

MIKE: Ziyaretlerini düzenli olarak sürdürdün.

JOYCE: Evlenmek için çağırdığında, birbirine bitişik bir masada karşı karşıya oturup bakışıyorlardık. Ayda bir kez otuz dakika, ne konuştuğumuzu ikimizde biliyor muyduk?

SES EFEKTİ: DIŞARIDA DURAN BİR ARABANIN SESİ.

(MIKE PENCEREYE GİRER VE BAKAR)

TELESİNE : 4

Joyce Kelly'in Evi.Gün.

Banliyö'nün sessizliğindeki gürültülerden biri.

Bir araba durmuştur.

RAWLINGS ve MILLER ön kapıya doğru yürürler.

15.İÇ.JOYCE KELLY'İN EVİ:OTURMA ODASI. GÜN.

(14.SAHNENİN AYNISI)

MIKE: Bunlar polis.

JOYCE: Onları çağırıp atlat. Tamam mı?..

MIKE: Burada görülmemeliyim ben.

JOYCE: Öyleyse arkadan siviş

(MIKE ÇIKAR, JOYCE POLİSLERİ KARŞILAMAYA HAZIRLANIR)

Yeniden yazım üzerine birkaç açıklama :

2.Sahne Bob'ın ölünün adını söylediği son konuşması, tam olarak gerçekçi bulunmayabilir. Fakat güçlükle söylenen bu ad, izleyiciye Kelly'i tanıdığını, arkadaşı olduğunu göstermesi açısından önemli.

Telesine:1 Burada, yönetmene birbirine bitişik apartmanlardan Mike Byrd'ün baktığı pencereye çevrinme ve zoom in önerilmekte. Bundan amaç Mike'ın baktığı ya da gözetlediği yer ile bu çekimin görüntüsel olarak birleştirilebilmesi. İlk metinde, bu izleyiciye zekice gelmeyebilirdi, çünkü Mike'ın pencereden bakma çekimi, polislerin Bob'ın apartmanına geldikleri sahneye pek inandırıcı olmayan rastgele bir biçimde bağlanmıştı.

3. Sahne Miller ile Rawlings'in doğrudan doğruya, konuşmaksızın Bob'ın koridorunda yürümeleri, iki sert dedektifin tavırlarıyla yaşlı serseri Bob'ın kişiliğinde daha ortaya çıkabilirdi. Üniformalı polis memurunun balkondan ayrıldığını varsayarak onu görmekten kaçınabiliriz. Bu stüdyo yönetmeninin kamerasının açısından olabilir, şöyle ki kapı açık olduğu bir kaç saniye sırasında kapı aralığından çekilebilir.

5. Sahne Judy'nin sahnede olduğunu düşünerek, Spencer kalıp cümcesini sakınarak söyleyebilir: "Buraya telefon etmemeni söylemişim." Böylelikle Judy'in orada bulunmasıyla Spencer bocalar ve terler; bu da bize bir gerilim yaratabilir.

6. Sahne "JUDY DOSYALAMA İŞİNİ SÜRDÜRÜR" açıklamasıyla birlikte, ona devam etmesini söylemesini görmekle devinim

oluşturma yeteneğini öldürüyoruz. Spencer'in görünmeyen koridordan. Telesine:2'deki oto gösterim yerine gittiğini vurgulamak amaç. Bu teknik bir bağlantı olmayıp, dramatik bir bağlantıdır. Diğer bir söyleyişle, bir koridordan kapıya doğru giden bir adamı görmek komik olabilirdi ve hemencecik diğer bir kapıdan çıktığı gösterilebilirdi.

Telesine: 2 Araba gösterim yerindeki bu dış çekimi öyküde yine kullanılacağını varsayabiliriz. Diğer bir söyleyişle, bu sahneyi beş saniyelik bir çekim için kullanmak çok pahalı olabilir. Eğer bu sahne yine kullanılmayacaksa Spencer'in işyerinin görüntüsü başka yollarla da verilebilir. Judy'nin bulunduğu 5.Sahne yerine, birbaştan bir başa benzin pompaları bulunan, Spencer'in de içinde bulunduğu bir mekanla, Spencer'in işi hakkında bilgi sahibi olabiliriz. Konuşma örgüsünün bağlanması bu konuda bize yeterli olabilirdi. Küçük bir rolle, otomobil gösterim yeri dış çekimi daha da çok ucuz olabilirdi.

8. Sahne İÇ/DIŞ'ın anlamı "Dış çekim için İç çekim" demektir ki, bu sahne iç çekim olarak stüdyoda çekilebilir.

8. - 10. Sahneler Telefon görüşmesindeki arakesmeler her iki çekimde dolantı ya da dramatik durumlar için ekranda görülebilmektedir. Bu kesmenin nerelerde olacağını, konuşmanın neresinde yapılacağını yazabilirsiniz. Bununla birlikte yönetmeni düşünerek üç kesmeyi ayırıp gösterebilirsiniz. (ŞİMDİ İSTENİLDİĞİ GİBİ BİR ARA KESME) sözüyle bunu yönetmenin üstüne bırakmaktasınız.

11. - 12. Sahneler Gerçi 12.sahne yalnızca kısa bir konuşma için Brown'la açılıp kapanmakta ama Bob'ın bulunduğu yeri içine almakla teknik olmayan bir bağlantı oluşmuş. Genellikle bugünlerde, büyük drama yapımlarında görüldüğü gibi bu oyunda kurguda oluşturulacakmış gibi varsayıyoruz. Yönetmen 11.sahnenin sonunda kaydı durduracak, Bob, Miller ve Brown'ı görüşme odası dekorunda işe koşarak kaydı yine başlatacak.

12. Sahne Bu sahenin sonunda Bob'ı gözetmeye giren polis memuru Telesine:l'de gördüğümüz aynı memur olmalıdır. Onlar konuşmayanlar listesinde belirtilen oyuncular ise dış çekimler ile stüdyo çekimleri arasındaki haftalar için alıkonularak ücret ödenecektir. Bu noktadan biri yalnızca dış çekimde iki polis memuru olmalıdır. Bu da kişiler ve mekan listesinde kesinlikle belirtilmelidir. Aynı şeyin ikisi birinden daha ucuzdur örneğini unutmayalım.

Telesine: 3 Dış çekimde çuval tepeciğinin görüntüsünü kullanarak, Kelly'i dışarda bırakarak bir ekonomi sağlayabiliriz. Mary, çuvalın altında Kelly'in vücudu ile karşılaştığında bir çığlık atması gerek. Bunu da dış çekimde ses kaydı yaparak ekonomik duruma getirebiliriz. Film sessiz çekilebilir, sonra açık alandaki doğal seslerle birlikte çığlık sesi uygun olarak filme eklenebilir. Bu sahenin sonunda görüntünün çuvalda kalması, Mary'nin Lime Avenue'ya ulaşma zamanınının geçmesi açısından gerekli. Fakat teknik değil dramatik bir kuruluş. Ama Cul-de-sac'ın görüntülenebilmesi için öyküde kimi nedenlerin olması gerekir. (belki bir otomobil buranın sonuna dek izlenebilir)

Eğer yoldan böyle görüntüler verilmezse, izleyicinin algısı buranın çıkmaz bir sokak olduğunun ayırdına varamıyacaktır. Onlar da kendilerini aldatılmış duyumsayacaklardır. Duvarda bulunan tüfek patlamalı gibi bir sahne tanımlamışsanız bu romancı ilkeleri ile konuşmadır. Diğer bir söyleyişle, romana bir göndermedir bu. Bahçe kapısındaki 'Mafeking' adını görüntüde tutmak, Mary'nin önkapıya gitmesi, zili calması ve Yüzbaşı Madison'ın yanıtını içerir ki, bu zamanı açıklamaya yardımcı olur. Madison'ın çalışma odasında Mary'e yardımdaki düzenli kesme zaman akışını korur. Böylelikle Madison'ın evindeki koridor stüdyo mekanından ve gösterim masraflarından tasarruf ettirir.

13. Sahne Varsayalım ki, Madison'ın çalışma odası dekoru, Madison ve Mary, öyküden tamamen çıkarılsın. Böylelikle yalnızca Mary'nin vücudu bulmasını, telefon kulubesine koşmasını, sesini duymaksızın karakola telefon ettiğini görebilirdik. Hem de böyle yapmakla Mary'i yalnızca dış çekimde kullanabilir ve bu rolü oynayan oyuncuya bir günlük çalışma konulabilirdi.

14. Sahne Kelly'nin bir fotoğraf çerçevesindeki yüzü izleyiciye dıştan yine gösteriliyor. İzleyiciler böylelikle onların nerede olduklarını tamamiyle anlayabilirler. Bu ikinci çalışmada, öne sürenler, televizyon ekranı seti tüm olarak görülmemektedir. Bu eklerle dekordaki gerçek televizyon haberini almanın teknik karışıklıklarından ekonomi yapılabilir; hem de şimdi **haber** spikeri için küçük

bir stüdyo dekoruna ne de spikeri çeken bir kameraya gereksinimiz olmayacaktır. Haber spikerinin konuşması bir oyuncu tarafından herhangi bir ses bantına önceden kayıt edilebilir ve bu, sahnenin başlangıcında kullanılabilir.

Telesine: 3 Yine bir varsayımla bu dış çekim öyküde birden daha çok kullanılabilir. Aksi durumda, Mike pencerede durdukça, polisin gelişiyile ilgili bilgiler vermesi yeterli olmayacaktır.

Kimse Kelly'i Burada Gördü Mü? televizyon için yazılmış dış çekimleri film olan, ağırlıkla stüdyoda çekilecek olan bir senaryodur. Televizyon endüstrisindeki çoğu kişiler eski dönemlerden kalan bu oluşumu "canlı televizyon" gibi bir adla sürdürmektedirler. Bununla birlikte, bu sistemi, "bu yanlıs" adı sürdürmek hatalı olmaktadır.

KAYNAKÇA

- AKSÜĞÜR, İpek : "John Berger'in Sanat-Mülkiyet Kuramı", Milliyet Sanat Dergisi, 16 Ekim 1983, Sayı: 293
- AKVERDİ, Hamdi : Sanatta Yaratma, T.C.M.E.B. Yay., Ankara 1953.
- ALKAN, Cevat : Açık Üniversite, Ankara 1981.
- ARİSTOTELES : Poetika, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitapevi Yay., İstanbul.
- ARMAĞAN, İbrahim : Bilgi ve Toplum II, E.Ü.Güzel Sanatlar F. Yay., İzmir 1982.
- AŞKUN, İnal Cem : "Atatürkçü Düşünceye Bağlı Tiyatro Anlayışı, İşletmeciliği ve Politikasının Kavramsal Temelleri", E.İ.T.İ.A. Dergisi, Cilt:XVII, Sayı:2, Eskişehir, Haziran 1981.
- ..... : "Söylev'deki Kişiliği İle Atatürk", Yeni İş Dünyası Dergisi, Sayı:29, İstanbul, Mart 1982.
- ..... : "İletişimin Kavramsal Anlamı Üzerine Düşünceler", A.Ü.,A.Ö.F. İletişim Bilimleri 'Kurgu' Dergisi, Sayı: 6, Eskişehir 1989.
- AZİZ, Aysel : Radyo ve Televizyona Giriş, A.Ü.,S.B.F. Yay., No:393, Ankara 1979
- BAŞARAN, İbrahim Ethem : Eğitim Psikolojisi, Modern Eğitimin Psikolojik Temelleri, (6.Baskı), Ankara 1980.

- BAZIN, Andre : Çağdaş Sinemanın Sorunları,  
Çev: Nijat Özön, Bilgi Yay., Sinema  
Dizisi No:6, Ankara, Aralık 1966.
- BERGER, John : Görme Biçimleri, Çev: Yurdanur  
Salman-Margaret Quigley, Yankı Yay.,  
İstanbul.
- BİNYAZAR, Adnan : Kültür ve Eğitim Sorunları, Varlık  
Yay., İstanbul, Mayıs 1976.
- BRECHT, Bertolt : Sinema Yazıları, Çev: Bertan Onaran  
-Yurdanur Salman, Görsel Yay., İstanbul  
1977.
- ..... : Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum,  
Çev: A. Cemal-K. Güven, Altın Kitap-  
lar Yay., İstanbul 1980
- BRONOWSKI, j. : İnsanın Yücelişi, Çev: Filiz Ofluoğlu,  
Milliyet Yay., İstanbul.
- BLUESTONE, George : Novels Into Film, The John Hopkins  
Press, Baltimore 1957.
- CASSIRER, Henry R. : Television Teaching Today, Published  
by The United Nations Educational,  
Scientific and Cultural Organisation,  
Printed in France, 1960.
- CAUDWELL, Christopher : Yansılama ve Gerçekçilik, Çev: Mehmet  
H. Doğan, Payel Yay., İstanbul, Ekim  
1981.
- CHION, Miçhel : Bir Senaryo Yazmak, Çev: Nedret  
Tanyolaç, Afa Yay., İstanbul, Temmuz  
1987.

- CHILDE, V. Gordon : Kendini Karatan İnsan, Çev:Filiz Ofluoğlu, Varlık Yay., İstanbul, Şubat 1978.
- ÇAPMAN, Nedim : Kitle Haberleşmesi, İzmir 1970
- DALE, Edgar : Audivisual Methods In Teaching, The Dryden Press, Holt, Rinehart and Winston Inc., Newyork.
- EDGÜ, Ferit : "Çağdaş Sanatın 80 Yıllık Serüveni", Milliyet Sanat Dergisi, 10 Eylül 1979, Sayı:334.
- EDMAN, Irwin : Sanat ve İnsan Estetiğine Giriş, Çev:Turhan Oğuzkan, T.C. M.E.B. Basımevi, İstanbul 1966.
- EFLATUN : Sölen, Çev: Azra Erhat-Sabahattin Eyuboğlu, Remzi Kitapevi Yay., 1958.
- EISENSTEIN, Sergey M. : Film Duyumu, Çev: Nijat Özön, Payel Yay., İstanbul, Ekim 1984.
- ELLIOT, Philp : The Making of a Television Series (A Case Study in Society of Culture), The Anchor Press, Essex 1972.
- ERHAT, Azra : Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitapevi Yay., İstanbul 1978.
- ERSOY, Ayla : Sanat Kavramına Giriş, Be-Ta Basım/Yayım/Dağıtım, Osman Aykaç Matbaası, İstanbul 1983.
- FIELD, Sidney : Screenplay: The Foundation of Screenwriting. A Step-By-Step Guide, Delta Book, Dell Publishing Co, Newyork 1979.

- FISHER, Ernst : Sanatın Gerekliliği, Çev:Cevat Çapan, De Yay.,İstanbul 1968 ve E Yay., İstanbul 1979.
- GELLEN, Arif : "Hoşgeldin Televizyon",Ulus Gazetesi, Ankara, 4 Şubat 1968.
- GOMBRICH,E.H. : Sanatın Öyküsü,Çev:Bedrettin Cömert, Remzi Kitapevi Yay.,İstanbul 1976.
- GÜÇHAN,Naci : "Eğitim Televizyonunda Doğrudan Öğretici İzlenmeler Üzerine Uygulamalı Bir Çalışma", Kurgu-İ.B.F.Dergisi, Eskişehir, Ekim 1981.
- GÜVEMLİ, Zahir : Sinema Tarihi, Varlık Yay.,İstanbul, Ekim 1960.
- HANCOCK, Alan : Script Writing and Performing,
- HEGEL, G.W.F. : Estetik, Çev:Nejat Bozkurt,Say Kitap Pazarlama, İstanbul 1982.
- HERMAN, Lewis : A Practical Manual of Screenwriting for Theater and Television Films, A Meridian Book,New American Library, Newyork 1952.
- HIGGIN, G.H. : Symptoms of Tomorrow, Plume Press-Ward Locke, London, 1973.
- HIZAL,Alişan : Uzaktan Öğretim Süreçleri ve Yazılı Gereçler (Eğitim Teknolojisi Açısından Yaklaşım), A.Ü.,Eğt.Bil.F. Yay., No:122, Ankara 1983.

- HULKE, Malcolm : Writing For Television, A and C Black Ltd. Southampton 1976.
- ILIN, M ve SEGAL, E : İnsan Nasıl İnsan Oldu? Çev: Ahmet Zakarya, Yeni Dünya Yay., İstanbul 1979.
- JONES, Robert B. : "How to Work Successful ITV Scripts", Learning Via Telecommunications Reading From Audivisual Instruction, Washington 1975.
- KAGAN, Poisset : Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat, Çev: Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yay., İstanbul 1982..
- KARAL, Enver Ziya : "Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü'nün Birinci Simpozyumu Açılış Konuşması", Tiyatro Araştırmaları Dergisi, A.Ü., D.T.C.F. Yay., Sayı: 7, Ankara.
- KILIÇ, Levend : Eğitim Televizyonunda Yapımcı Yönetmen, A.Ü., A.Ö.F. Yay., Eskişehir, 1985.
- KONGAR, Emre : "Turizm ve Sanat: Tarihimizi, Değamızı ve Sanat Yapıtlarımızı Yeterince Değerlendiremiyoruz", Milliyet Sanat Dergisi, 4 Haziran 1979, Sayı: 326.
- KORAY, Meryem : "Bilgi Depolama ya da Bireysel Gelişime Katkı", Cumhuriyet Gazetesi.
- KÖKSAL, Ahmet : "Halk Resimleri Sergisi Folklor Değerlerimizi Bir Araya Getiriyor", Milliyet Sanat Dergisi, 29 Ekim 1979, Sayı: 341.

- KRACUER, Sigfried : "Filmin Doğası", Çev:Nijat Özön,  
Türk Dili Dergisi-Sinema Özel Sayısı,  
T.D.K. Yay., Cilt:XXII,Sayı:196,  
Ankara, Aralık 1968.
- LOTMAN,Yuriy M. : Sinema Estetiğinin Sorunları,(Film  
Semiotiğine Giriş), Çev:Oğuz Özgül,  
De Yay., İstanbul, Mart 1988.
- LUKACS, George : Estetik I, Çev: Ahmet Cemal,Payel  
Yay., İstanbul 1978.
- ..... : Estetik II, Çev:Ahmet Cemal,Payel  
Yay., İstanbul 1981.
- MARX, Karl : 1844 Felsefe Yazıları, Payel Yay.,  
İstanbul 1975.
- MASLOW, A.H. : "A Theory of Human Motivation",  
Readings in Managerial Psychology,  
Chicago University Press, 1964.
- MEAD, Margaret : The School in American Culture,  
Harward University Press, 1951.
- MEIN,Margaret : Proust's Challenger to Time,  
Manchester University Press.
- MORRIS, Desmond : Çıplak Maymun, Çev:Engin Darıca,  
Sander Yay., İstanbul,Aralık 1980.
- MUNN,Norman : Psikoloji, Çev:Nahid Tendar, TİC.  
Maarif V. Öğr.Kit., No:57,İstanbul  
1958.
- NASH,Constance -  
QAKEY, Virginia : The Screenwriter's Handbook (Writing  
for The Movies),Barnes and Nobles  
Books, Newyork 1978.

- NICHOLS, Dudley : Cehennemden Dönüş (Stagecoach)  
(Senaryo), Bilgi Yay., Ankara, Mart  
1967.
- NUTKU, Özdemir : "Tiyatro Bilimi ve Sanatı", Milliyet  
Sanat Dergisi, 16 Ekim 1978, Sayı:  
293.
- ..... : Gösterim Terimleri Sözlüğü, T.D.K.  
Yay., Ankara 1983.
- ..... : Dram Sanatı, Dokuz Eylül Ü., Güzel  
Sanatlar F. Yay., İzmir, Ağustos 1983.
- ..... : Sahne Bilgisi (2 Cilt), İzlem Yay.,  
İstanbul
- ONARAN, Alim Şerif : Sinemaya Giriş, Filiz Yay., İstanbul.
- ÖNGÖREN, Mahmut Tali : Senaryo ve Yapım, A.İ.T.İ.A., Gaz. ve  
Halk İlş. Y.O. Yay., Ankara 1982.
- ÖZKALP, Enver : Davranış Bilimleri ve Organizasyon-  
larda Davranış, E.İ.T.İ.A. Yay.,  
No:249/169, Eskişehir.
- ÖZÖN, Nijat : Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, T.D.K. Yay., Ankara 1981.
- ..... : 100 Soruda Sinema Sanatı, Gerçek  
Yay., İstanbul, Mayıs 1972.
- ÖZTUNA, Güner : Çağdaş Karşılaştırmalı Kültür, Toplum,  
Yazınbilim Araştırmaları, A.Ü., S.B.F.  
Yay., No:518, Ankara 1982.
- PARKAN, Mutlu : Brecht Estetiği ve Sinema, Dost Ki-  
tapevi Yay., Ankara, Ekim 1983.

- PLEHANOV, Georgi
- FREVILLE, Jean : Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum,  
Çev: Asım Bezirci, May Yay., İstanbul,  
Ekim 1974.
- POLITZER, G. : Felsefenin Başlangıç İlkeleri,  
Doğan Yay., Ankara 1974.
- PROUST, Marcel : On Art and Literature, (Trans:Sylvia  
Towsend Warner) Meridian Book Inç.,  
Newyork 1958.
- READ, Herbert : Sanat ve Endüstri, Çev:Nigar Baya-  
zıt, İst.Tek.Ü. Matbaası, İstanbul.
- ..... : Sanatın Anlamı, Çev:Güner İnal, ve  
Nurşin Asgari, T.İş.Bank.Kültür Yay.,  
1974.
- ..... : Sanat ve Toplum, Çev: Selçuk Mülayim,  
Umran Yay., İstanbul, 1981.
- ..... : Toplumda Sanat, Karacan Yay., İstan-  
bul, 1983.
- RUSSEL, Bertrand : Bilimin Toplum Üzerindeki Etkileri,  
Çev:Erol Esençay, Özgün Yay., 1976.
- SARIOĞLU, Güner : Televizyon Programı Yapımı ve Yöne-  
timi, A.Ü., S.B.F. Yay. Ankara 1976.
- SENA, Cemil : Estetik, Remzi Kitapevi Yay., İstanbul  
1972.
- SHERRINGTON, Richard : "Scriptwriting for Educational  
Broadcasting:A Training Problem",  
Educational Broadcasting International,  
Vol.9, No:4, December 1976.
- SICA, Vittorio de : Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biccic-  
lette) (Senaryo), Bilgi Yay., Ankara  
Aralık 1971.
- ZAVATTINI, Cesare

- SMITH, W.O.Lester : Çağdas Eğitim, Çev:Nurettin Özkök, Varlık Yay., İstanbul, Eylül 1967.
- STEMPEL, Tom : Screenwriting, AS Barnes and Co., The Tantivy Press, London 1982.
- STRASSER, Alex : The Work of The Science Film Maker, Focal Press, Newyork 1972.
- SWAIN, Dwight V. : Film Script Writing (A Practica Manual, Hasting House Publishers, Newyork 1976.
- Ş ENEL, Adam : Uygarlık Çizgisi, Bizim Yay., Ankara, 1968.
- Ş ENER, Erman : Sinemaya Giriş, E.İ.T.İ.A. Sinema -Tv. Y.O.Yay., (Basılmamış çoğaltma), Eskişehir 1976.
- TANSUĞ, Sezer : Herkes İçin Sanat, Altın Kitaplar Yay., İstanbul, Kasım 1982.
- ..... : Sanatın Görsel Dili, Urart Sanat Galerisi Yay., (2.Baskı), Sanat Kültür Kitapları Dizisi:2, İstanbul, 1982.
- TARKOVSKİ, Andrey : Mühürlenmiş Zaman, Çev:Füsun Ant, Afa Yay., İstanbul, Ekim 1986.
- TASSONE, Aldo : Akira Kurosawa, Çev:Ahmet T.Şensılay, Afa Yay., İstanbul, Ekim 1985.
- THOMSON, George : İnsanın Özü, Çev: Celal Üster, Payel Yay., İstanbul 1979.
- TOKGÖZ, Oya : Türkiye ve Ortadoğu Ülkelerinde Radyo -Televizyon Sistemleri, A.Ü., S.B.F. Yay., No:343, Ankara 1972.

- TOLAN, Barlas : Çağdas Toplumun Bunalımı, Anomi ve Yabancılaşma, A.İ.T.İ.A. Yay., No:132, Ankara 1970.
- TRUFFAUT, Françoise : Hitchcock, Çev: İlyas Hızlı, Afa Yay., Eylül 1987.
- TUNALI, İsmail : Grek Estetiği, İ.Ü.Ed.F. Yay., İstanbul 1970.
- ..... : B.Croce Estetiğine Giriş, İ.Ü.Ed.F. Yay., İstanbul 1970.
- ..... : Sanat Ontolojisi, İ.Ü.Ed.F.Yay., İstanbul 1971.
- ..... : Estetik, Cem Yay., İstanbul 1979.
- ..... : Marxist Estetik, Altın Kitaplar Yay., İstanbul 1976.
- TURANI, Adnan : Çağdas Sanat Felsefesi, Varlık Yay., İstanbul 1974.
- VALE, Eugene : The Technique of Screenplay (An Analysis of the Dramatic Structure of Motion Pictures), Grasset and Dunlap, Souvenir Press Ltd., London 1980.
- WILLIAMS, Roger E. : "Genel İletişim Kavram ve Modelleri", Çev: Akın Özgüden, Kurgu, İ.T.İ.A., T.Ö.E.F. Dergisi, E.İ.T.İ.A. Yay., Eskişehir 1979.
- WÖLFFLIN, Heinrich : Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev: Hayrullah Örs, İ.Ü.Ed.F. Yay., İstanbul 1973.

- WURTZEL, Alan : Television Production, Mc Graw  
-Hill Book Co., U.S.A. 1983.
- YETKİN, Suut Kemal : Estetik Doktrinler, Bilgi Yay.,  
Ankara 1972.
- YÜKSEL, Ahmet Haluk : Atatürkçü Düşünce Sisteminde  
Kültürel İletişimin Modele Dayalı  
Boyutları, A.Ü., A.Ö.F. Yay., Eski-  
şehir 1987.
- ZETTLE, Herbert : Television Production Handbook,  
Wadsworth Publishing Co., California  
1970.

# SCRIPT WRITING IN VISUAL COMMUNICATION

(Doctoral Thesis)

## SUMMARY

Titled as "Script Writing in Visual Communication", this doctoral thesis consists of the following parts: Introduction, two parts, conclusion and appendices.

**Introduction:** Taking up the functions of visual communication arts and their effects on man/society from the beginning, it has been emphasized that art is a solution that abolishes personal/social depressions. In this study, it has been concentrated on the place and positive/negative effects of visual arts such as Theatre, Photography, Cinema and Television on today's man who is becoming more and more stranger to himself.

**Part 1:** In this part, titled as "Script Writer as an Art-Loving Personality", it has been concentrated on the personality and knowledge of script writer who does the first creative study on the works of cinema and television that will meet the artistic needs of today's people. And the writer has been keen on exhibiting the ideal working method of script writer.

**Part 2:** In this part, titled as "The Concept of Script", different kinds of understanding (Dramatic- Episodic) are explained concentrating on elements and concepts that constitute the dramatic structure which is essential for both dramatic and episodic scripts.

In the conclusion part, having summarized the study, content and form of the Turkish Cinema since 1950 up till now was concentrated on and this was aim to be introduced to young script writers.

In the appendices part, a study of dramaturgy has been done from a script of TV- drama and technical and dramatic mistakes were criticized; in the light of this criticism, a rewriting of the same script was presented.

L-91-725

## GÖRSEL İLETİŞİM ORTAMINDA SENARYO YAZARLIĞI

(Doktora Tezi)

### ÖZET

"Görsel İletişim Ortamında Senaryo Yazarlığı" adlı doktora tezi, Giriş, iki bölüm, sonuç ve eklerden oluşmaktadır.

Giriş Bölümü : Geçmişten başlayarak görsel iletişim sanatlarının işlevlerini ve insan/toplum üzerindeki etkileri ele alınarak sanatın kişisel/toplumsal bunalımları giderici bir çözüm olduğu üzerinde durulmuştur. Görsel sanatlar olan Tiyatro, Fotoğraf, Sinema ve Televizyon'un giderek kendisine yabancılaşan günümüz insanının günlük yaşantısındaki yeri ve olumlu/olumsuz etkilerine değinilmiştir.

1. Bölüm: "Bir Sanatçı Kişilik Olarak Senaryo Yazarı" adını taşıyan bu bölüm, günümüz insanların sanatsal gereksinimlerini giderecek sinema ve televizyon yapıtlarına ilk yaratıcı çalışmayı yapan bir kişi olarak senaryo yazarının kişiliği ve bilgisi üzerinde durulmuştur. Senaryo yazarının ideal çalışma yöntemi sergilenmiştir.

2. Bölüm:"Senaryo Kavramı" başlıklı bu bölümde, günümüzdeki senaryo anlayışları (dramatik -epozotik) açıklanarak, her senaryoda bulunması gereken dramatik yapıyı oluşturan öğeler ve kavramlar üzerinde durulmuştur.

Sonuç Bölümünde, çalışmanın bir özeti yapıldıktan sonra,, 1950'lerden bu yana Türk Sineması'nın özellikleri üzerinde durulmuş, Genç senaryo yazarlarına her açıdan bu ortam tanıtılmak amaçlanmıştır.

Ekler'den ise bir televizyon oyunu senaryosundan kimi bölümlerin dramaturgi incelenmesi yapılmış, yapılan teknik ve dramatik hatalar belirtilmiştir; aynı senaryonun bu eleştiriler ışığında yeniden yazımı verilmiştir.