

T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
DOKTORA PROGRAMI

Doktora Tezi

**“TÜRK SİNEMASI’NDA SENARYONUN
YAPISAL SORUNLARININ
EN İYİ SENARYO ÖDÜLLÜ FİLMLER
ÜZERİNDEN İNCELENMESİ”**

Yelda Yanat

2502080093

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Battal Odabaş

İstanbul, 2015

DOKTORA

TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : YELDA YANAT

Numarası : 2502080093

Anabilim/Bilim Dalı : RADYO TV SİNEMA

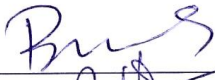
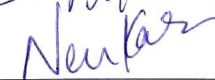
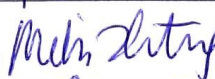
Tez Savunma Tarihi : 08.05.2015

Danışman : PROF. DR. BATTAL ODABAŞ

Tez Savunma Saati : 11:00

Tez Başlığı : "TÜRK SİNEMASI'NDA SENARYONUN YAPISAL SORUNLARININ EN İYİ SENARYO ÖDÜLLÜ FİLMER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ"

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF.DR. BATTAL ODABAŞ		Kabul
2- PROF. DR. BÜLENT VARDAR		Kabul
3- PROF. DR. NEŞE KARS TAYANÇ		Kabul
4- DOÇ. DR. MELİS OKTUĞ		Kabul.
5- DOÇ. DR. GÜLİN TEREK ÜNAL		Kabul

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-YRD. DOÇ. DR. REMZİYE KÖSE ÖZELÇİ		
2- YRD. DOÇ. DR. İLKAY NİŞANCI		

ÖZ

“TÜRK SİNEMASI’NDA SENARYONUN YAPISAL SORUNLARININ EN İYİ SENARYO ÖDÜLLÜ FİLMLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ”

Yelda Yanat

Günümüzden tam 2300 yıl önce Antik Yunan’da büyük düşünür Aristoteles Poetika isimli yapıtında Geleneksel Dramatik Yapı’nın kurallarını belirledi. O günden bugüne kadar geleneksel dramatik yapı üzerine birçok şey söylenmesine rağmen Aristoteles’in temel kuralları hiç değişmedi ve gerek edebiyatta gerekse sinema yazınında uygulanmaya devam etti. Dramanın temel prensiplerini benimsemiş olan sinemanın kendine has yazım biçimi “senaryo”, zamanla Geleneksel Dramatik Yapı’ya daha da yakınladı. Bugün dünya üzerinde üretilen senaryoların büyük çoğunluğu bu yapıya uygun biçimde yazılmaktadır. Bu çalışmada Türk senaryosunun dramatik yapı unsurlarını nasıl kullanıldığını saptamak, geleneksel dramatik yapıya uyup uymadığını irdelemek ve yapısal sorunlarını ortaya koymak için en iyi senaryo ödüllü filmlerin dramatik yapı analizleri yapılmış, dramatik yapı şemaları çıkartılmış ve bu sonuçlar geleneksel dramatik yapı şeması ile karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Senaryo, Türk Sineması, Dramatik Yapı, Drama, Sinema, Türk Senaryosu

ABSTRACT

“STUDY OF STRUCTURE PROBLEMS OF SCRIPTS IN TURKISH CINEMA PATTERNED ON BEST SCRIPT AWARDED FILMS”

Yelda Yanat

2300 years ago Aristotle, who is an Ancient Greek philosopher, wrote a book named as Poetics where he explained the Classical Dramatic Structure's rules. Even though many things had been told about the dramatic structure since then, Aristotle's rules about Dramatic Structure stayed as it was and effectively used in literature and cinema. Cinema's specific writing style “script” accepted drama's main principles and in time its shape came close to Classical Dramatic Structure. Today most of the scripts in the world matches with the Classical Dramatic Structure. In this study the dramatic structure diagrams of Best Script award-winning films of Turkish Cinema has drawn to establish the use of dramatic structure elements and structural problems of the scripts. These diagrams are compared with the Classical Dramatic Structure Diagram.

Key Words: Script, Turkish Cinema, Dramatic Structure, Drama, Cinema, Turkish Script

ÖNSÖZ

Belgesel olarak başladığı var olma sürecinde önceleri sadece kameranın önünde olup bitenlerin kaydedilmesi olarak tanımlanan sinema daha sonra hikaye anlatmadaki başarısını fark etti. Bu süreçte ilk etapta edebiyat ve tiyatro ile biçimsel olarak yakınlaşan film anlatımı daha sonraları kendi dilini oluşturmak zorunda kaldı. Sinemanın görsel öğeleri araç olarak kullanan bu anlatım dili yeni bir yazım biçiminin de doğuşunu zorunlu kıldı. Böylece sinemanın kendine has yazım biçimi olan “senaryo” oluştu. Senaryo sinemanın gelişmesini takiben değişti ve zamanla Aristoteles’ten beri var olan drama yazımının kurallarını merkeze alarak kendi kurallarını oluşturdu.

Bugün dünyada yazılan senaryoların birçoğu temel prensipleri Aristoteles tarafından belirlenmiş, daha sonra gerek M. Willer gerekse S. Field tarafından şemalaştırılan Geleneksel Dramatik Yapı Şeması’na uygun bir biçimde üretilmektedir. Bu şemaya göre filmler Giriş-Doruk-Final bölümlerden oluşur ve aynı sırayı takip eder. Ayrıca Giriş-Doruk bölümleri arasında bir Yükselme-Gelişme, Doruk’la Sonuç bölümleri arasındaysa Çözülme yer alır. Bu bölümlerin filmin tamamında ne kadar yer alacağı da yine bu şemada gösterilmektedir.

Türk Sineması çağdaşlarından oldukça sonra başladığı var olma sürecini gerek ulusal sinema merkezinin oluşamaması gerekse sinema sektörünün bir türlü endüstriyelleşmemesi nedeniyle oldukça yavaş bir biçimde sürdürdü. Bu süreçte Türk Sineması’nın da Türk Senaryosu’nun da gelişimi genellikle bireysel çabalar düzeyinde kaldı ve birkaç yönetmen dışında filmler çoğu zaman dünyadaki örneklerini kopyalama yöntemi ile üretildi. Bu da Türk Senaryosu’nun gerek içeriksel gerekse biçimsel olarak çağdaşlarının gerisinde kalmasına neden oldu.

Bu çalışma Türkiye’de üretilen senaryoların yapısal sorunlarına bir ışık tutmak ve çözüm önerileri sunmak amacıyla, en iyilerinde bulunan sorunların diğer senaryolarda zaten var olacağı varsayımıyla, en iyi senaryo ödüllü filmler üzerinden dramatik yapı aksaklıklarını saptamak, dramatik yapı unsurlarının nasıl kullanıldığını ortaya çıkartmak ve geleneksel dramatik yapıya uygun olup bulunup bulunmadığını belirlemek için yapılmıştır.

Büyük sinema üstadı Alfred Hitchcock’un “Hayatın sıkıcı kısımlarının atılmış hali” diye açıkladığı film senaryosu , bir filmin ana maddesi, çıkış noktası , kısacası özüdür. Sinemanın özünü ve Türk Sineması’nın ana maddesinin sorunlarını ortaya koyup, çözüm önerileri getirmeye çalıştığım bu çalışmamda bana yoldaş olan, yolumu aydınlatan, yolumu kaybetmemi engelleyen ve akademik yolculuğumdan vazgeçmek üzereyken beni her seferinde yoluma döndüren sevgili hocalarım Prof. Dr. Battal Odabaş ve Prof. Dr. Neşe Kars’a, bütün iş yoğunluğuna rağmen her zaman tezime gereken zamanı ayıran değerli hocam Prof. Dr. Bülent Vardar’a, fakültedeki elim kolum, kıymetli arkadaşım Serhat Erdem’e, her derste birlikte bir şeyler öğrendiğimiz İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi’ndeki sevgili öğrencilerime ve ne zaman ihtiyacım olsa yanımda olan Doç. Dr. Melis Oktuğ Zengin’e ve akademik yolculuğumun yakın tanığı sevgili Doç. Dr. Gülin Terek Ünal’a...

Doktora macerama dönmemdeki en büyük etken, yol arkadaşım, hayat arkadaşım Ömer’e ve hayattaki en büyük gücüm, en büyük desteğim biricik anneme...

Bu çalışmamı yapabilmem için gereken tüm desteği ve hatta fazlasını benden esirgemedikleri, her daim yanımda oldukları ve en önemlisi her koşulda bana inanmaya devam ettikleri için...

Teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ - ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	xii
ŞEMALAR LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM: SENARYONUN TARİHÇESİ.....	6
1.1. Sessiz Sinema Döneminde Senaryo.....	6
1.2. Sesli Sinema Döneminden Günümüze Senaryo.....	10
1.3. Türk Sineması'nda Senaryo.....	14
1.3.1. Sinemanın İlk Yılları – Senaryosuz Yıllar.....	16
1.3.2. İlk Senaryo Taslakları – Muhsin Ertuğrul.....	18
1.3.3. Senaryolu Dönem.....	23
II. BÖLÜM : SENARYONUN OLUŞUMU ve DRAMATİK	
YAPISI.....	29
2.1. Senaryonun Oluşum Aşamaları.....	29
2.1.1. Sinopsis.....	32
2.1.1.1.Örnek Sinopsis.....	35
2.1.2. Tretman.....	36
2.1.2.1.Örnek Tretman.....	38
2.1.3. Ayrımlama Senaryosu / Senaryo.....	39
2.1.3.1. Ayrımlama Senaryosunun Özellikleri.....	42
2.1.3.1.1. Yazım Dili.....	42
2.1.3.1.2. Ana ve Yan Karakterler.....	42

2.1.3.1.3. Sahnelere Ayırma.....	42
2.1.3.1.4. Mekân.....	43
2.1.3.1.5. Zaman.....	44
2.1.3.1.6. Film Adı.....	44
2.1.3.1.7. Anlatılan.....	44
2.1.3.1.8. Algısal Değerler.....	45
2.1.3.1.9. Açıklama.....	45
2.1.3.1.10. Karakterlerin Duygu, Düşünce ve Durumları.....	45
2.1.3.1.11. Sinemasal Eylem.....	46
2.1.3.1.12. Ses.....	47
2.1.3.2. Senaryo Yazım Biçimleri.....	47
2.1.3.2.1. Piyes (Fransız) Tipi Senaryo.....	47
3.1.3.2.1.1.Örnek Piyes Tipi Senaryo...48	
2.1.3.2.2. Öykü (Amerikan) Tipi Senaryo.....	49
2.1.3.2.2.1.Örnek Öykü Tipi Senaryo...50	
2.1.4. Çekim Senaryosu.....	51
2.1.4.1.Örnek Çekim Senaryosu.....	53
2.1.5. Storyboard – Resimli Taslak.....	53
2.1.5.1.Örnek Storyboard.....	55
2.2. Drama ve Dramatik Yapı	56
2.2.1. Mimesis.....	62
2.2.2. Katharsis.....	64
2.2.3. Özdeşleşme.....	68
2.2.4. Geleneksel – Klasik Yapı.....	71
2.2.4.1. Giriş.....	75

2.2.4.2. Sergileme.....	76
2.2.4.3. Çatışma.....	91
2.2.4.3.1. Dış Çatışma.....	101
2.2.4.3.2. İç Çatışma.....	103
2.2.4.4. Peripeti.....	108
2.2.4.5. Yükselme – Gelişme.....	110
2.2.4.6. Doruk Noktası.....	114
2.2.4.7. Çözülme.....	118
2.2.4.8. Final.....	121
2.2.4.8.1. Kapalı Final.....	126
2.2.4.8.2. Açık Final.....	127
2.3. Dramatik Yapının Unsurları.....	129
2.3.1. Tema.....	129
2.3.2. Öykü.....	133
2.3.3. Karakter.....	145
2.3.4. Konuşma Örgüsü.....	154
2.3.5. Simgeler.....	163

III. BÖLÜM: EN İYİ SENARYO ÖDÜLLÜ FİLMLERDE

DRAMATİK YAPI VE SORUNLARI.....	169
3.1. Araştırmanın Amacı.....	169
3.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklem.....	170
3.3. Uluslararası Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Senaryo Ödülü Alan Filmlerin İncelenmesi.....	172
3.3.1. Karanlıkta Uyananlar.....	173
3.3.1.1. Öykü Akışı.....	173
3.3.1.2. Senaryonun Yapısal Sorunları.....	180

3.3.1.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması.....	182
3.3.2. Endişe.....	184
3.3.2.1. Öykü Akışı.....	184
3.3.2.2. Senaryonun Yapısal Sorunları.....	189
3.3.2.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması.....	191
3.3.3. Yusuf ile Kenan.....	192
3.3.3.1. Öykü Akışı.....	192
3.3.3.2. Senaryonun Yapısal Sorunları.....	196
3.3.3.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması.....	198
3.3.4. Faize Hücum.....	198
3.3.4.1. Öykü Akışı.....	198
3.3.4.2. Senaryonun Yapısal Sorunları.....	204
3.3.4.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması.....	207
3.3.5. Muhsin Bey.....	207
3.3.5.1. Öykü Akışı.....	207
3.3.5.2. Senaryonun Yapısal Sorunları.....	211
3.3.5.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması.....	214
3.3.6. Tabutta Rövaşata.....	214
3.3.6.1. Öykü Akışı.....	214
3.3.6.2. Senaryonun Yapısal Sorunları.....	217
3.3.6.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması.....	220
3.3.7. Üçüncü Sayfa.....	220
3.3.7.1. Öykü Akışı.....	220
3.3.7.2. Senaryonun Yapısal Sorunları.....	224
3.3.7.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması.....	226

3.3.8. Büyük Adam Küçük Aşk.....	227
3.3.8.1. Öykü Akışı.....	227
3.3.8.2. Senaryonun Yapısal Sorunları.....	233
3.3.8.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması.....	236
3.3.9. Takva.....	236
3.3.9.1. Öykü Akışı.....	236
3.3.9.2. Senaryonun Yapısal Sorunları.....	242
3.3.9.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması.....	246
3.3.10. Güzelliğin On Par'etmez.....	246
3.3.10.1. Öykü Akışı.....	246
3.3.10.2. Senaryonun Yapısal Sorunları.....	252
3.3.10.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması.....	254
SONUÇ	255
KAYNAKÇA.....	262
EKLER.....	271
ÖZGEÇMİŞ.....	284

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1	– Muhsin Ertuğrul ‘Karakoyun Kızılırmak’ Senaryo Sayfası.....	20
Fotoğraf 2	– Osman F. Seden ‘Mazi Kalbimde Yaradır’ Senaryo Sayfası.....	27
Fotoğraf 3	– Örnek Storyboard.....	55
Fotoğraf 4	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 1.....	70
Fotoğraf 5	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 2.....	79
Fotoğraf 6	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 3.....	79
Fotoğraf 7	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 4.....	80
Fotoğraf 8	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 5.....	80
Fotoğraf 9	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 6.....	81
Fotoğraf 10	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 7.....	82
Fotoğraf 11	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 8.....	82
Fotoğraf 12	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 9.....	83
Fotoğraf 13	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 10.....	83
Fotoğraf 14	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 11.....	84
Fotoğraf 15	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 12.....	84
Fotoğraf 16	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 13.....	85
Fotoğraf 17	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 14.....	85
Fotoğraf 18	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 15.....	86
Fotoğraf 19	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 16.....	86
Fotoğraf 20	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 17.....	87
Fotoğraf 21	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 18.....	88
Fotoğraf 22	– Katil Doğanlar Filmi Sahne 1 Plan 19.....	88
Fotoğraf 23	– Konuşma Örgüsü.....	159

ŞEMALAR LİSTESİ

Şema 1 – Geleneksel Dramatik Yapı Şeması.....	72
Şema 2 – Syd Field Şeması.....	73
Şema 3 – Çatışma Şeması 1.....	96
Şema 4 – Çatışma Şeması 2.....	98
Şema 5 – Çatışma Şeması 3.....	99
Şema 6 – Çatışmanın Üç Düzeyi Şeması.....	106
Şema 7 – John Truby Şeması.....	125
Şema 8 – Doğrusal Öykü Şeması.....	136
Şema 9 – Dolambaçlı Öykü Şeması	137
Şema 10 – Sarmal Öykü Şeması 1.....	138
Şema 11 – Sarmal Öykü Şeması 2.....	138
Şema 12 – Vogler Şeması.....	139
Şema 13 – Karanlıkta Uyuyanlar’ın Dramatik Yapı Şeması.....	183
Şema 14 – Endişe’nin Dramatik Yapı Şeması.....	191
Şema 15 – Yusuf ile Kenan’ın Dramatik Yapı Şeması.....	198
Şema 16 – Faize Hücum’un Dramatik Yapı Şeması.....	207
Şema 17 – Muhsin Bey’in Dramatik Yapı Şeması.....	214
Şema 18 – Tabutta Rövaşata’nın Dramatik Yapı Şeması.....	220
Şema 19 – Üçüncü Sayfa’nın Dramatik Yapı Şeması.....	226
Şema 20 – Büyük Adam Küçük Aşk’ın Dramatik Yapı Şeması.....	236
Şema 21 – Takva’nın Dramatik Yapı Şeması.....	246
Şema 22 – Güzelliğin On Par’etmez’in Dramatik Yapı Şeması.....	254

GİRİŞ

Lumiere Kardeşler 1895'te Paris Grand Cafe'de ilk sinema gösterimini yaptıklarında, kendinden önce gelen resim, müzik, edebiyat, heykel, dans ve mimariden yararlanacak ve zamanla onlardan tamamıyla ayrışarak kendi anlatım biçimini oluşturacak yeni bir sanat dalının, yedinci sanatın serüvenini başlattıklarını tahmin bile edemezlerdi. Onlar buldukları icadın mekanik bir görüntüleme aracı olmaktan öteye gidemeyeceğini ve sadece hareketin her aşamasını kaydetmeye yarayacağını zannediyorlardı.¹ Oysa her sanat disiplini gibi sinema da zamanla kendi biçimini, dilini ve yöntemini oluşturdu. Bu süreçte sinemanın kendine has yazım biçimi olan 'senaryo' da sinemanın evrimine paralel olarak değişti ve bugünkü halini alana dek gelişimini sürdürdü. Çünkü "sinema ilk zamanlarından itibaren, dünya ölçeğinde yeni bir tahayyül pratiğinin gelişmesine önayak oldu."² Ve bu yeni yaratım biçimi daha önce görsel öğelerle bir anlatım oluşturmayı bilmeyen yazarlar için oldukça yabancıydı. Senaryo yazarlarının film yazının kurallarını ve gerekli şablonu oluşturmaları için yarım yüzyıla daha ihtiyaçları olacaktı.

Latince 'scaenarium' sözcüğünden doğan ve İtalyancada 'scenario'ya dönüşen 'senaryo' kelimesi mimaride 'sahne boşluğu' anlamına gelmektedir. 16. Yüzyıldan itibaren İtalya'da dekor anlamında kullanılan senaryonun atasının Commedia del Arte'nin bir metinde oyuncuların nasıl hareket edeceğini, rollerini nasıl oynayacaklarını ve komiklikleri nasıl yapacaklarını anlatan taslak metnin olduğu söylenebilir. Bugünkü anlamıyla kullanılan ilk senaryo örneği ise 1907'de George Melies'in çekeceği filmdeki dekorun detaylarını, oyuncu hareketlerini ve diyalogları yazdığı teknik metinlerdir.³ İlk zamanlarda herhangi bir edebi değeri

¹ Germaine Dulac, "L'Essence du Cinema: L'Idée Visuelle", **Les Cahiers du mois**, sayı: 16-17, Paris, 1925, s.64

² Nejat Ulusay, **Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2008, s.9

³ Öktem Başol, **Senaryo Kitabı**, İstanbul, Pana Film Yayınları, 2010, s.23

olmayan taslak metinlerden ibaret olan senaryo, daha sonraları edebiyat ve tiyatro metinleri ile eş görüldü. Daha sonralarda sinemanın anlatım dili aracı görselliği ve kurguyu keşfetmesi ile senaryo tiyatro ve edebiyat metinlerinden iyice uzaklaşmış ve sinemaya özgü yepyeni bir yazım biçimine dönüşmüştür. Bu dönüşüm sırasında en çok senaryonun aslında ne olduğu tartışılmıştır. Prof. Semir Aslanyürek senaryonun diğer metinlerden ayrımını şöyle açıklamıştır:

“Kimilerine göre senaryo tıpkı roman veya öykü gibi bir edebiyattı. Kimilerine göre de edebiyatla ilgisi olmayan ve filmin nasıl çekilmesi gerektiğini anlatan teknik bir yazımdan, yani filmsel olayların şematik bir protokolünden ibaretti... Senaryo ilk etapta edebiyata ait bir sanat olmakla birlikte aynı zamanda ekranın egemenliği altındadır... Yani hiç filme dönüşmese bile, beyaz perdeye aktarılma amacıyla yazılır. Senaryonun bu amacı onu diğer edebi türlerden ayıran en belirgin özelliğidir.”⁴

Senaryo her ne kadar sinemaya özgü bir yazım biçimi olsa da seyirciye yaşattığı deneyim açısından edebiyata ve tiyatroya oldukça yakındır. Aynı edebiyat ve tiyatrodaki olduğu sinemada da seyircinin hikayenin içine girmesi, onu inandırıcı ve merak uyandırıcı bulması, karakterlerle özdeşleşmesi ve sonunda da bir çeşit duygusal tatmin yaşaması amaçlanır. Seyirci ancak bu süreçleri yaşayabildiği bir filmde tatmin olmuş bir şekilde çıkabilir. Bütün bu süreçlerin yaşanması ise senaryonun bazı temel kriterleri taşımasına bağlıdır.

“Bir filmi izlediğinizde, salondan çıkarken, seyircilerin yüzlerine bakın ve filme ilişkin düşüncelerinizi tahmin etmeye çalışın. Bunu yaptığınızda, kimilerinde pırıl pırıl bir yüz görürsünüz, filmde hoşnuttur onlar. Kimisinde filmi anlayamamanın verdiği şaşkın bir ifade, bazılarında ise sıkılma bir yüz ifadesi görürsünüz... Seyircilere bu tepkileri verdiren senaryodur. Seyirci sıkılmışsa

⁴ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004, s.53

*senaryo gevşek tutulduğundan; anlamamışsa, senaryodaki boşluklardır bunun nedeni. Çünkü senaryo filmin can damarıdır.”*⁵

Seyircinin izlediği eserden belirli bir tatmin yaşaması tiyatronun ilk yıllarından beri hedeflenen bir amaçtır. Antik Yunan’da tiyatro yazarları bu amaca ulaşmak ve oyunlarını seyirci tarafından beğenilen bir eser haline getirmek için çeşitli kriterler oluşturmaya çalışmıştır. Bu kriterler Yunan filozof Aristoteles’in 2300 yıl önce dram sanatının ilkelerini belirlediği “Poetika” adlı eserinde detaylıca açıklanmıştır. Aristoteles’in dramın kurallarını ve geleneksel (klasik) dramatik yapının unsurlarını anlattığı bu eser bugün hala her tür drama yazarı için kılavuz niteliğindedir.⁶ Poetika’da Aristoteles ayrıca bir metnin doğru dramatik yapıya sahip olmasının ancak o metin geleneksel yapıya uygun biçimde yazıldığında mümkün olduğunu açıklamıştır.

İlk örneklerine 1920’lerde Muhsin Ertuğrul Dönemi’nde rastladığımız Türk senaryosu aynı ilk Türk filmlerinin yapım süreçlerinde olduğu gibi uzun yıllar herhangi bir kurala bağlı olmadan, el yordamı veya deneme yanılma yöntemi ile yazıldı. Yazılan senaryolar o kadar eksik veya hatalıydı ki senaryo düzeltmek hatta sete gitmeden önce senaryoyu baştan yazmak yönetmenin günlük işlerinden biri haline geldi. Yusuf Kurşenli senaryo ile olan ilişkisini şöyle anlatmaktadır: “Ben ertesi günkü bölümü bir gece önce mutlaka yeniden yazarım. Belki bunun nedeni, hiçbir zaman tam bitmiş bir senaryo ile çalışmamış olmamdır.”⁷ Özellikle yılda yüzlerce filmin üretildiği Yeşilçam döneminde bu senaryoları yazan 5-10 senaristin sektörün hızına yetişememesi ve senaryoları hızlıca, plansız bir şekilde yazmak zorunda kalması Türk Senaryosu’nun yapısal gelişimini de geciktirmiştir. Bu dönemden kalma yazım alışkanlıkları kendinden sonra gelen dönemleri de etkilemiş ve Türkiye’de senaryo yazarlığı dünyadaki çağdaşlarının oldukça gerisinde kalmıştır. Bunun en büyük sebeplerinden biri de senaryo eğitimi almamış, film yapım ya da

⁵ Tamer Baran, “Sihirli Sözcükler”, ... **Ve Sinema**, İstanbul, Hil Yayın, 1990, s.53

⁶ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2013, s.36-38

⁷ Serhat Öztürk, “Yusuf Kurşenli: Yanlış Yapmama Noktası ile Sınırlı Kalıyoruz”, **Ve Sinema**, Sayı: 1, İstanbul, Hil Yayın, 1985, s.126

yazımıyla ilgili herhangi bir deneyimi olmayan ve tesadüfen sinema sektörüne girmiş kişilerin senarist olarak çalışmış olmasıdır.⁸

Bu çalışma Aristoteles'ten beri drama yazımının her alanında uygulanan geleneksel dramatik yapı kurallarını ve kuramını merkeze alarak Türk Senaryosu'nun yapısal sorunlarını ödüllü senaryolar bağlamında ortaya koymak ve bu sorunlara çözüm önerileri sunmak amacını taşımaktadır. Bu amaca ulaşmak için; Senaryo nedir? Bugünkü biçimine gelene kadar ne gibi değişimlerden geçmiştir? Dramatik yapı nedir? Dramatik yapı ne gibi unsurları içerir? Geleneksel dramatik yapı nedir? Geleneksel dramatik yapıdaki bir senaryo nasıl olmalıdır? Sorularına cevaplar aranacak ve Türk Sineması'nın en iyi senaryolarının dramatik yapılarının geleneksel yapıya uyup uymadığı incelenecektir. Bu inceleme için bir ülke sinemasının en iyi senaryolarının en az yapısal soruna sahip olduğu varsayımından yola çıkarak Türkiye'nin en büyük ve en eski film festivali Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Senaryo ödülü almış filmler çalışmanın evrenini oluşturacaktır.

Bu araştırmada 50 yıldır düzenlenmekte olan Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi senaryo ödülü almış 50 filmin içinden, aynı dönemde aynı biçimde yazılmış senaryoların benzer sorunlara sahip olması ve aynı senaristler tarafından yazılmış senaryolarda aynı sonuçların çıkması nedeniyle dönemsel temsil kabiliyeti en iyi olduğu düşünülen, her on yılı temsilen ikişer tane olmak üzere 10 adet film ele alınacaktır.

Tez üç ana bölümden oluşacaktır. Birinci bölümde senaryonun tarihçesi ele alınarak, geçirdiği aşamalar ve bugünkü şeklini alış süreci anlatılacak daha sonra senaryonun tarihsel süreci içinde neden ve nasıl değiştiği açıklanacaktır. Bölümde en son olarak senaryonun dünyadaki gelişiminden sonra Türkiye'de nasıl şekil aldığı ve Türk senaryo yapısının geçirdiği tarihsel oluşum süreci ele alınacaktır.

⁸ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.9-14

İkinci bölümde senaryonun oluşum aşamaları tanımlanacak ve bu aşamalar örneklerle somutlaştırılacaktır. Senaryoda kullanılan öğeler bu bölümde tek tek sıralanarak açıklanacak daha sonra çalışmanın ana eksenini oluşturan dramatik yapı, dramatik yapının unsurları ele alınacak ve dramatik yapıyla ilgili tanımlamalar yapılacaktır.

Üçüncü bölümde araştırmanın evreni, sınırlılıkları ve yöntemi açıklandıktan sonra ele alınan 10 filmin dramatik yapı analizi yapılacaktır, her filmin dramatik yapı şeması çizilecek ve ortaya çıkan sonuç geleneksel dramatik yapı ile karşılaştırılacaktır.

I. BÖLÜM: SENARYONUN TARİHÇESİ

1.1. Sessiz Sinema Döneminde Senaryo

Sinema tarihinde çekilen ilk filmler senaryosuz hatta konusuzdu. Kameranın bir mekanda konumlandırılarak önünde olup biten bir anı kaydetmesinden ibaretti. İlk toplu gösterimleri yapan Lumiere Kardeşler'in ilk filmleri de bir iki dakikayı geçmeyen, bir trenin gara girişi (Trenin Gara Girişi - L'Arrivée d'un train à La Ciotat, 1895, Louis Lumiere&Auguste Lumiere) gibi ya da fabrika işçilerinin dağılışı anı (Lumiere Fabrikalarının Dağılışı - La sortie des usines Lumière, 1895, Louis Lumiere) gibi günlük hayattan bazı anları kaydetmiş kısa belgesellerdi.

Sinemayı icat eden öncüler gerek Lumiere'ler cephesinde olsun gerekse rakipleri Edison cephesinde sinemayı fotoğrafın hareket kazanmış hali olarak gördükleri için ona hep bir icat olarak bakmış, bir sanat, bir anlatı yaratma çabasına girmemişlerdir. O nedenle de öyküye ya da yazıma gerek duymamışlardır. Seyircinin sinema algısı da fotoğraftan öte olmadığı için farklı bir beklentide değildi. Örneğin Lumiere'lerin 1896'da Bombay'da gerçekleşen gösterimlerini izleyen Times of India gazetesi muhabiri filmi "Yedi ya da sekiz bin fotoğrafın bir zaman diliminde perdeye fırlatılması gibi bir şeyle, perdede çeşitli bakış açılarının betimlendiği, hayat benzeri tarz."⁹ olarak nitelendirmiştir. Bu nedenle her ne kadar Louis Lumier, Bahçıvan'ın Sulanışı (l'arroseur arrose, 1895, Louis Lumiere) isimli öykülü bir film çekme niyetine girdiyse de seyircinin ilgisini yeterince çekememesi nedeniyle bu çabasını ileriye taşıyamamıştır.

1907 öncesi filmlerde yapımcılar genel olarak tek tek çekimlerle ilgileniyordu. Seyirci de filmin ne anlattığından çok bu yeni teknolojinin şaşırtıcılığının peşindeydi. O nedenle 30-40 saniyelik aynı film arka arkaya 5-6 kez

⁹ Carl J. Mora, **Mexican Cinema: Reflections of A Society**, Los Angeles, University of California Press, 1982, s.6

gösteriliyor ve seyirci bundan herhangi bir sıkıntı duymuyordu.¹⁰ Dolayısıyla çekimler arasında herhangi bir bağlantıya, bir çekimi diğeriyle ilişkilendirmeye, bir anlatı kurmaya, kesintisiz bir anlatıma ihtiyaç yoktu. 1903 ile 1907 arasında yavaş yavaş basit öyküler ortaya çıkmaya başladı. Bu bağlamda 1907 öncesi ikiye ayrılabilir. Filmlerin çoğunun tek çekimden oluştuğu, güncel olaylar olarak bilinen, bugün belgesel dediğimiz öğeleri taşıyan 1894-1903 yılları ile çekimler arasında nedensel ve zamansal ilişkiler kuran basit anlatılarla basit öyküleri konu alan 1903-1907 dönemleri.

İlk filmlerinin aksine, sinema tarihinin ilk öykülü filmi olma özelliğini taşıyan “Bahçıvan’ın Sulanışı”nda Louis Lumiere filme kaydedeceği öyküyü önceden tasarlamıştır. Filmde bahçeyi sulayan bahçıvana görünmeden gizlice bahçeye gelen küçük bir çocuk, hortumun ağzına basarak suyun akışının kesilmesine neden olur. Suyun neden akmadığını merak eden bahçıvan hortumun ağzına bakar. Bu sırada çocuk ayağını hortumdan çeker. Suyun aniden akmasıyla ıslanan bahçıvan çocuğu kovalar, yakalar ve o da onu ıslatır. Her ne kadar burada bir öykü olsa da filmin önceden tasarlanmış bir metni olduğuna dair elimizde herhangi bir bilgi bulunmamakta.

Aynı dönemde film üreten Thomas Edison ise önceleri aynı Lumiere’ler gibi kameranın önünde olup biteni kaydederken (dans gösterileri, akrobasi numaraları gibi) daha sonraları İskoç Kraliçesi Mary’nin İdamı gibi tarihi olayları tiyatral bir biçimde sahneleyerek çekiyordu. Lakin bu sahneler zaten tiyatro için yazılmış olduğundan yeni bir yazımdan söz etmek mümkün değildi. Edison’un şirketi hali hazırda yazılmış tiyatro metinlerinden yararlanıyordu.¹¹ Zaten daha sonra direk olarak Broadway oyunlarının sahnelerini filme almıştır. Her ne kadar senaryo olarak kabul edemesek de bu filmlerin çekilmesi sırasında alınan bazı notları film yazımının ilk örnekleri olarak görmemiz de mümkün. Sinemada ilk senaryo taslağı ise 1897’de Enorch Vector Veriscope şirketinin bir boks maçının haklarını satın

¹⁰ Geoffrey Nowell Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, s.34

¹¹ Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, Ankara, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları, 1989, s.15

almasıyla ortaya çıkacaktır. Yönetmen Sigmund Lubin senaryo olarak gazete kupürlerini kullanmıştır.

Bugünkü anlamda ilk senarist yani bir film için para karşılığı ilk kez senaryo yazan kişiye Amerikalı Roy McCardell'dir. McCardell daha önce öykü yazdığı Biograph adlı dünyanın ilk sinema şirketine dışarıdan 10 dolara senaryo yazmaya başlar. McCardell'in bu ilk senaryoları sadece film karakterlerindeki hareket tasvirlerinin kağıda geçirilmesinden ibarettir.¹²

Aynı dönemde Avrupa'da da yavaş yavaş konulu filmler üretilmeye başlanmıştır. Bunlar genelde gazete haberlerinden, tiyatro oyunlarından, pandomimlerden esinlenerek yazılan taslak metinlerdi. Lakin sinemanın "büyücü adamı" George Melies'in stüdyolarda ve dolayısıyla dekorda film çekmeye başlamasıyla sinemada yeni bir çağ başlamış oldu. Böylece ilk kez planlı bir film yapım süreci de başlamış oldu.¹³ Bu planlı yapım süreci filmin akışının tam olarak kağıda dökülmesine ve dolayısıyla ilk senaryoların ortaya çıkmasına da olanak verdi. Senaryo kelimesini ilk kullanan da yine Melies'tir. Melies'in Seville Berberi, Hamlet, İmkansız Yolculuk gibi bazı senaryoları günümüze ulaşmıştır. Bunların en kapsamlısı ve bugünkü senaryo biçimine en yakını İmkansız Yolculuk'tur (The Impossible Voyage, 1904, George Melies).¹⁴ Konunun özetini ve sekansları gösteren bu senaryoda bugünkünden farklı olarak yazım dili oldukça edebidir.

Film üretiminin artması ve öykülü filmlere olan ihtiyaç senaryo üretimini de arttırdı. Bu dönemde Fransa'da Vincennes fabrikasında iki üç sayfayı geçmeyen senaryoların getirilip bırakıldığı bir gişe kurulmuştur.¹⁵ İşsiz kalmış gazeteciler ve oyun yazarları bu gişeye yazdıkları senaryoları bırakır, bir film şirketinin 25 frank karşılığında senaryolarını satın almasını umardı. Lakin o dönemdeki en büyük

¹² Öktem Başol, **a.g.e.**, s.65

¹³ Jean Paul Torok, **Le Scenario**, Paris, Artefact, 1986, s.20

¹⁴ Öktem Başol, **a.g.e.**, s.67

¹⁵ Roland Cosandey, Andrey Gaudreault, Tom Gunning, **Une Invention du Diable?**, Lousanne, Editions Payot, 1990, s.132

sorunlardan biri bir senaryonun aynı anda birden fazla film şirketi tarafından çekilmesi idi çünkü bunu engelleyecek bir sistem henüz mevcut değildi.

Melies'ten oldukça etkilenen yönetmen Edwin S. Porter sinemanın görüntüyle öykü anlatma sanatı olduğunun bilinciyle 1902'de sinema tarihinin ilk öykü anlatan filmi Büyük Tren Soygunu'nu (The Great Train Robbery, 1903, Edwin S. Porter) çekti. Film halkın büyük ilgisi ile karşılaştı ve böylece öykülü film dönemi de başlamış oldu.

Porter'ın bir diğer önemi sinemada anlatımı kuvvetlendirmek ve bölümler arası bağlantıları yapmak için ara yazıları kullanmasıdır.¹⁶ Onunla başlayan bu anlatım biçimi sinemanın kendi anlatım biçimini oluşturabilmek için mevcut koşulları zorlamasından başka bir şey değildir. Böylece sinema ve sinema yazım biçimi ilk kez tiyatrodan da ayrılmış oluyordu. Bu ara yazılar 1910'larda o kadar yoğun bir biçimde kullanılmıştır ki bir dönem sonra film şirketleri sadece bu ara yazıları yazan çalışanlar alınmaya başlanmıştır.

Bu dönemde senaryo üreten diğer önemli yönetmenler hiç kuşkusuz David Wark Griffith ile Charlie Chaplin'dir. Sessiz sinemanın altın çağında onlarca film üretmiş olan bu iki yönetmen hep senaryoyla çalışmış ve çoğunlukla da kendi senaryolarını kendileri yazmıştır.

Aynı dönemde Pathe kardeşlerin film üretimini sistemleştirmesi ve filmleri 1000 kopyaya kadar pazarlama başarısı senaryonun gelişmesine etki etti. Çünkü Pathe kardeşler planlı, hızlı ve profesyonel film üretmenin önemini kavramış, sonuçlarını görmüştü.¹⁷ Bu dönemde film şirketlerinde hikaye bölümleri oluşturuldu ve eski pembe dizi yazarı kadınların başı çektiği çalışanlar gelen senaryoları değerlendirmekteydi. Bu sistem günümüze kadara aşağı yukarı aynı şekilde devam etmiştir. Pathe Kardeşler'in sinemaya getirdiği bir başka değişiklik ise filmlerin

¹⁶ Öktem Başol, , a.g.e., s.71

¹⁷ Alim Şerif Onaran, **Sessiz Sinema Tarihi**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012, s.23

uzunlukları ile ilgili oldu. Şirket özellikle daha uzun ve daha dramatik öykülere yöneldi. Böylece dramatik tür sinemada yerini bulmuş oldu.

1.2. Sesli Sinema Döneminden Günümüze Senaryo

Aslında sinemada ses sanılanın aksine sinemadan bile eskidir. Bugünkü plakçaların atası sayılan “fonograf”ın bulucusu Edison fonografin çıkardığı seslere görüntü ekleyebilme ümidi ile sinema makinesi yapmaya çalışmıştır. 1900’lerde plaklarla film arasında eşleme sağlanmıştı. Lakin gerek sessiz sinemanın başarısı gerekse sinemaya eşlik eden diğer anlatım unsurları, ara yazılar, canlı müzik gibi, sinemaya sesin girişini de geciktirdi. Ayrıca Charlie Chaplin gibi sessiz sinemanın ünlü sanatçıları sesli sinemaya tamamen karşıydılar. Bu durumu sinema kuramcısı Andre Bazin şöyle özetlemiştir:

“1928 yılında sessiz film sanatsal açıdan doruk noktasına ulaştı. Birtakım kişilerce bu, onun sanatsal işlevinin sonu olarak değerlendirilse de sinema estetik yolunda hızla ilerlemeye devam etti ve sesin gerçekçiliğe yaklaşması bazı kolaylıkların yanında bu konuda bir kaosun yaşanmasına neden oldu. Bazı sanatçılar sessizliğin zarif sıkıntısına sinemanın kendini iyiden iyiye uydurmuş olduğu ve sesli gerçekçiliğin bu sanatı kaostan başka bir şeye sürükleyemeyeceği kanısındaydılar.”¹⁸

Tüm itiraz ve erteleme çabalarına rağmen sinema ve sesin birleşmesi en fazla 1925 yılına kadar önlenebildi. 1925’te iflasın eşiğindeki ufak bir film şirketini yöneten Warner Kardeşler “vitaphone” un patentini satın alarak çektikleri Don Juan filmini plaklarla eşleştirdiler. Burada kullanılan ses sadece müzikti ve ilk gösterimi 1926’da gerçekleşti.¹⁹ Sadece müzik yer aldığı için sinema tarihçileri bu filmi ilk sesli film olarak kabul etmemektedir. Bunun yerine 1927’de New York’ta ilk gösterimi yapılan Caz Şarkıcısı (The Jazz Singer, 1927, Alan Crosland) isimli film

¹⁸ Andre Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, İstanbul, Bilgi Yayınları, 1995, s.42

¹⁹ Nijat Özön, **Sinema;Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, İstanbul, Hil Yayın, 1985, s.181

içinde müziğin yanı sıra diyaloglu sahneler içermesi nedeniyle sinema tarihinin ilk sesli filmi olarak kabul edilmiştir.

Sesli filme geçiş o güne kadar sadece oyuncu devinimlerini yazmaya alışmış senaristler için de bir devrim niteliğini taşıyordu. Ara yazıların metne girmesi her ne kadar sesin öncüsü gibi gözükse de ikisi aynı şey değildi ve senaristler büyük bir bocalama yaşadılar. Sesi nasıl ver ne biçimde senaryoya eklemeleri gerektiğini bilemediler. Bu senaryosunun biçimini oluşturmadaki en önemli adımlardan da biri oldu. Sesi senaryoya eklemeye yöntemiyle ilgili olarak birkaç farklı yöntem denendiyse de en çok kabul göreni senaryoya ve sinemaya yeni girmiş olan, tabiri caizse “yabancı maddeyi” ayırma yöntemi senaristlere çok daha kolay geldi. Çünkü böylece daha yazdıkları biçimi bir şekilde devam ettirebilir ve sadece bir tarafa sesi ekleyerek yazmaya devam edebilirlerdi. Bu bugün piyes tipi olarak tabir ettiğimiz ve ülkemizde de çoğunluklu olarak kullanılan senaryo biçiminin de başlangıcı oldu. Sesin senaryoya girişini ve piyes tipi yazım biçimini oluşumunu Prof. Semir Aslanyürek şöyle açıklamıştır:

”Sovyet sinema kaynakları ses sinemaya girdiği zaman sinema dramaturglarının önceleri onu nasıl kullanacaklarını bilmediklerini belirtiyor. Bu yüzden sinemanın ilk yıllarında senaryo yazım biçimi için şöyle bir formül bulunmuştu;diyaloglar dahil sinemanın işitsellik ile ilgili kısımları özel bir sütun içine alınmıştı. Senaristler böyle yapmakla sanki yapıtlarına tecavüz eden yeni ve yabancı bir doğayı belirtmiş oluyorlardı. Böylece senaryo yazımında filmin görsel ve işitsel yönleri, belirli bir süre birbirinden kalın çizgilerle ayrılmıştı.”²⁰

Sesli film aynı zamanda o güne kadar hiç düşünülmemiş bir sorunu da ortaya çıkarmıştı; dil sorunu. Sessiz filmler hemen hemen her ülkede sorunsuzca yayınlanırken, sesli Amerikan filmleri birçok ülkede tepkiyle karşılandı. Amerikan

²⁰ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.157

sinema endüstrisinin bu soruna bulduğu birinci dönem çözüm her filmin bir de sessiz versiyonunu yapmak oldu. Bu senaristlere de aynı senaryoyu iki farklı biçimde yazma mecburiyeti getiriyordu. İkinci denenen yöntem ise yabancı oyuncular Hollywood’a getirerek kendi dillerinde filmler çekertmek oldu. Lakin bu yöntemden de maliyetler nedeniyle vazgeçildi. Bu bocalama döneminden sonra tekrar sesli tek filmlerin üretimine dönüldü. Sesin sinemaya girmesiyle daha önce geri planda olan oyuncular ön plana geçtiler.²¹ Aynı zamanda tiyatro oyuncuları, tiyatro yazarları ve tiyatro yönetmenleri sinemaya yöneldiler. Bu dönemde senaryo yazarına bir de diyalog yazarı eklendi. Bir dönem biçimsel olarak senaryo o kadar çok tiyatro metnine benzedi ki ilk yıllarının aksine oyuncu devinimleri, sahne açıklamaları neredeyse kayboldu. Birkaç sene süren bu bocalama döneminden sonra senaryo da yavaş yavaş bugünkü şekline yaklaşmaya başladı.

Büyüyen sinema endüstrisi karşısında senaristler yetersiz kalmaya başlayınca film şirketleri daha önceden oluşturdukları “hikaye bölümleri”ni daha geliştirmek ve büyütme zorunda kaldılar. Artık bir senaryo üzerinde tek bir senaristin çalışması söz konusu değildi. Romanı uyarlayan, filme uygun hikayeleştiren, sahneleri yazan, diyalogları yazan ve nihayetinde senaryoyu tamamlayan farklı farklı yazarlardı. Örneğin Hollywood’un efsane filmi Rüzgar Gibi Geçti (Gone with the Wind, 1939, Victor Fleming) filminde bir düzineden fazla senarist çalışmıştır. O dönemdeki çalışma yöntemini daha iyi anlamak için en ilginç örneklerden biri olan MGM film şirketini yaptığı İstanbul Macerası adlı filmin jeneriğine bir bakmak yeterli olacaktır. Filmde yaklaşık 15 senarist vardı. Bunlar jenerikte Özgün Eser:Leo Brinski Senaryo: Herman Mankiewicz, Tretman:Donald Ogden Stewart, Dramatik Kurgu: Wells Root, Leo Brinski, Richard Scahayar, Oliver Garret, Diyaloglar: Gottfried Rheinhardt, Oscar Sheridan , Özel Sekanslar: Lewis Waller, Allen Pivkin, P.J.Wolfson, Gardner Sullivan, Herbert O. Yardley ve Richard Schayer olarak yer almıştır.

²¹ Nijat Özön, *Sinema; Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, s.185

Özellikle Amerikan film stüdyolarının büyümesi, film üretimlerinin artması, sinemanın endüstrileşmeye doğru gitmesi Amerika'daki film çalışanlarının örgütlenmesi ve haklarını koruması gereğini doğurmuştu. Bunun sonucu olarak Amerikalı senaristler bir araya gelerek 1933 yılında dünyanın ilk senarist sendikasını yani Amerika Yazarlar Birliği Senaristler Sendikası'nı kurdular. 1941'de yapımcılarla imzalanan anlaşma gereği senaristler büyük haklar elde etmiş ve saygınlık kazanmıştır.²² Kazanılan hakların başlıcaları süreli sözleşmelerin genelleştirilmesi, asgari ücret garantisi, işten çıkarılma halinde önceden uyarı, aynı senaryo üzerinde çalışan senarist sayısının sınırlandırılması, jenerikte ayrımcılık yapılmaması olarak sayılabilir.

Sessiz filmlerin sona ermesi Amerikan Sineması ile yarışan Fransız Sineması için de büyük bir yıkım oldu. Fransız film üreticileri sesli filme Amerikalı meslektaşları kadar hızlı adapte olamadı. Bunun sonucu olarak da rakibinin gerisinde kaldı. Sektördeki bu kriz ülkenin en büyük yapım şirketleri Pathe ve Gaumont'un tasfiyesine kadar varmıştır. Tecimsel sinema bu büyük krizle boğuşurken enteresan bir şekilde sanat sineması büyük bir ivme kazanmıştır. Bundaki en büyük etki şair Jacques Prevert gibi bazı sanatçıların senaryo yazmaya başlamasıdır.²³ Bu sanatçıların senaryoları Fransız Sineması'nda "Şiirsel Gerçekçilik" akımının doğuşuna neden olmuştur. Yine bu dönemde çalışmaları ön plana çıkan Jean Aurencheve - Pierre Bost ikilisi önemli senaryolara imza atar. Onlar da Amerikalı meslektaşları gibi yapıyı oluşturma ve diyalog yazma kısımlarını ayırmışlardır. Aurencheve senaryonun temel yapısını kurmakta Pierre Bost diyalogları yazmaktadır. Bu çalışma biçimi diğer Fransız senaristleri etkilemiştir. Fransa'da Amerika'dakine benzer bir örgütlenme ancak 1944'te olmuş, Fransız senaristler 'Senaristler Sendikası' adı altında birleşmiştir.

Bugünkü anlamda senaryonun oluşum ve gelişim süreci ilk sesli filmin yapıldığı 1927 yılından Yeni Dalga'nın başlangıcı olan 1959'a kadar olan dönemi

²² Öktem Başol, , a.g.e., s.71

²³ Jean PierreJeancolas, **Histoire du Cinema Français**, Paris, Nathan University, 1995, s.43-44

kapsar.²⁴ Çünkü Yeni Dalga ile başlayan senaryo karşıtı akımlar tüm dünyayı etkilemiş, önemli yönetmenler senaryosuz çalışmaya başlamıştır. Yeni Dalga stüdyolara ve büyük film şirketlerinin film üretim biçimlerine karşıdır. Onlara göre bir film sadece nasıl ve neyi anlattığından çok nasıl üretildiğiyle de değer kazanır. François Trauffaur'un başını çektiği bu akım tüm dünyada birçok ünlü film yönetmenini etkilemiş ve neticesinde senaryoyu neredeyse öldürmüştür. Uzunca bir dönem yönetmenler ya senaryosuz çalışmış ya da senaryoya çok az önem vermişlerdir. Aslında 1950'lerde Amerikan Sineması karşısında neredeyse yok olmayla karşı karşıya kalmış Fransız Sineması'nın bir ivme kazanma çabasından başka bir şey olmayan bu akım kısa zamanda beklenenden çok ileriye gitmiştir.

Yeni Dalga'nın sonucu olarak senaryo film üretiminin en önemli parçalarından biri olma özelliğini kaybetmiş ve bu durum 70'li yıllara kadar devam etmiştir. 70'li yıllarda yine Amerikan film şirketlerinin senaryoya önem vermeye dönmesi ve önemli yazarları senarist olarak işe almaya başlamalarıyla senaryo eski ivmesini yakalamıştır. 1990'lı yıllara geldiğinde bugünkü şeklini tam olarak almış olan film yazım biçimi günümüzde daha önce açıkladığımız piyes ve öykü tipi olmak üzere iki biçimde yazılmaya devam etmektedir.

1.3. Türk Sineması'nda Senaryo

Senaryo Türk Sineması'na dünya sinemalarına göre çok sonra girmiştir ve hiçbir zaman sistemli bir gelişim sağlayamamıştır. Bunun nedenleri arasında sinemanın bir türlü endüstriyellememesi, çalışma koşullarının düzeltilip senaryo yazarlarının haklarının korunamaması, senaryo yazımı konusunda yeterli eğitim olanağı olmaması gösterilebilir. Ancak en temel problem dünyadaki örneklerinin çok gerisinden gelen ve onları taklit ederek el yordamıyla film yapmaya çalışan yapımcı zihniyetidir. Ünlü senaristlerimizden Bülent Oran'ın sektöre nasıl girdiğini anlattığı anısında Türk Sineması'nda yapımcıların zihniyetini ve senaryo yazarlığının neden bir türlü gelişemediğini anlamak mümkün:

²⁴ James Clarke, **Sinema Akımları**, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2012, s.157

“... Filmlerde oynuyorum. O dönemki senaryolar çok uyduruk, sarı deftere yazılmış, on beş yirmi sayfalık, yarısı ‘Nasılsın, iyi misin?’ gibi havadan sudan laflarla dolu şeylerdi. Mizahçı olarak yazı yazdığımı bildikleri için, zaman zaman oynadığım senaryolarda değişiklikler yapmamı, eksikleri düzeltmemi istiyorlar, ‘Sen yazarsın!’ diyorlardı. Ben de kendime göre değişiklikler yapıyordum. Bir gün rahmetli Talat Artermal beni çağırdı... yeni başlayacağı filmde rol vereceğini düşündüm. Rol tamam dedi ama senaryoyu da sen yazacaksın. ‘Aman abi ben yazamam, ben senaryo yazmasını bilmiyorum ki!’ dedim. Yahu n’olcak, sen hukuka gidiyorsun, terbiyeli çocuksun, öyküler yazıyorsun, sinemada da oynuyorsun, ben sana öğretirim.’ Dedi... Çok kısa bir ders oldu. ‘Kağıdı ortadan çizersin. Sol tarafa hareketleri, sağ tarafa konuşmaları yazarsın.’ dedi. Oldu bitti.”²⁵

Türk Sineması’nın önemli yönetmen ve senaryo yazarlarından Lütfi Akad da kendisi yazana kadar senaryolar üzerinde ne bir sahne numarası ne de mekan isimleri yazılmadığını, kendisinin de senaryo yazımıyla ilgili bilgileri nasıl el yordamı ile edindiğini anılarında şöyle anlatmıştır:

“... Senaryo yazmanın hiçbir kuralını bilmiyordum. Bildiğim tek şey örneğini bir arkadaşın elinde gördüğüm ve merakla karıştırdığım bir Amerikan filminin çekim senaryosuydu. İngilizce bildiğim bir dil değildi ama gördüğüm kadarı ile çekim çekim yazılmış ve ‘1’den başlayıp sonuna kadar sayılandırılmıştı. Yani sinemada gördüğümüz değişen her çekimin bir sayısı ve bir açıklaması vardı. Ben de bu yöntemi uygulamaya karar verdim... Senaryonun başını yazdım ve ‘1’ sayısını verdim, bir de olayın nerede geçtiğini yazdım en başa...”²⁶

²⁵ İbrahim Türk, **Senaryo Bülent Oran**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2004, s.140

²⁶ Lütfi Akad, **Işıklı Karanlık Arasında**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s.57

Bu ve buna benzer bir çok örnek Türkiye’de senaryonun nasıl yazıldığını oldukça gerçekçi bir biçimde açıklamakta. Muhasebeci olarak işe girip iki ay sonra kendini senarist olarak bulanlar, senin kafan çalışıyor senden iyi yönetmen olur denilip zorla yönetmen koltuğuna oturtulanlar ve bu zoraki sinemacıların izleye kopyalaya ürettikleri filmler... Tüm bu işleyiş bozukluğu hem Türk Sineması’nın hem de Türk senaryosunun çağdaşlarının oldukça gerisinde kalmasına neden olmuştur.

Her ne kadar birçok şey gibi senaryo da el yordamı ile yazılıyorsa da Türk senaryosunda biçim ve içerik olarak bir gelişme olmak zorundaydı. Diğer ülke sinemalarına göre biraz geriden takip eden bu gelişmeyi tarihsel süreci içinde değerlendirmek gerekir:

1.3.1. Türk Sineması’nın İlk Yılları – Senaryosuz Yıllar

Türkiye’de ilk film gösterimi Bertrand adlı bir Fransız’ın II. Abdülhamit zamanında, 1896’da sarayda yaptığı gösterimlerdir. Halka yapılan ilk gösterimlerse aynı yıl Fransız Pathe Film Şirketi’nin İstanbul’daki temsilcisi Alman Sigmund Weinberg’in çabalarıyla Beyoğlu’nda gerçekleşmiştir. Ülkemizde çekilen ilk filme gelince, Makedonya asıllı Manaki Kardeşler 1907’den başlayarak çektikleri belge filmlerdir. Bir Türk’ün çektiği ilk filmse 1914’te Osmanlı İmparatorluğu’nun İtilaf Devletleri’ne karşı İttifak Devletleri yanında savaşa katılmasıyla yapılan ilk işlerden biri olan Yeşilköy’de (eski adıyla Aya Stenfanos) dikili olan bir anıtın yıkılmasının filme alınması oldu. Böylece daha önce Seden Kardeşler’in yanında sinema işletmeciliğine atılmış olan Fuat Uzunıyay 14 Kasım 1914’te “Ayastefonos Abidesinin Yıkılışı” isimli belge filmle tarihteki ilk Türk filmini çekmiş oldu. Ancak maalesef bu film günümüze ulaşmamıştır.²⁷ İlk filmin çekildiği 1914 yılı ile Muhsin Ertuğrul’un ilk filmini çektiği 1922 yılları arası Türk Sineması’nın ilk yılları olarak kabul edilir.

²⁷ Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması- I. Cilt**, Ankara, Kitle Yayınları, 1994, s.12

Kurmaca ilk Türk filmi ise daha sonra Hürriyet Gazetesi'nin kuracak olan o yılların ise ünlü karikatürcüsü Sedat Simavi'nin çektiği "Pençe"dir. Pençe Mehmet Rauf'un aynı adlı tiyatro oyunun beyaz perdeye uyarlamasıdır. Bu nedenle Türk sinemasının ilk uyarlama filmi olma özelliğine de sahiptir.²⁸ Sedat Simavi'nin sinemaya el attığı bu yıllarda (1919-1921) o dönemin ünlü tiyatrocusu Ahmet Fehim de Mürebbiye ve Binnaz isimli iki film çeker. Bu filmlerden Binnaz aynı zamanda sinema tarihimizin ilk tarihsel filmidir. Mürebbiye ise konusu itibarıyla adeta işgal kuvvetlerine karşı gizli bir protesto havası taşımasından dolayı işgal kuvvetleri tarafından gösterimi yasaklandı. Böylece Mürebbiye Türk Sinema Tarihi'nde sansürlenilen ilk filmimiz oldu. Bu iki filmin bir diğer özelliği ise kadın karakterler üzerine kurulmuş hikayeleri işlemiş olmalarıdır. Daha sonra 1921'de Şadi Fikret Karagözoğlu sinema tarihimizin ilk güldürü filmlerini üçleme olarak "Bican Efendi Vekilharç" "Bican Efendi Mektep Hocası" ve "Bican Efendi'nin Rüyası" isimleriyle çeker.²⁹

Sinemanın ilk yılları olarak tanımlanan bu altı yıl ileriki yılların Türk Sineması'nın temelini oluşturması açısından oldukça önemlidir. Bu ilk altı yılda atılan yanlış adımlar, yetersiz çalışma ve öz hazırlıkların getirdiği kötü alışkanlıklar maalesef ders alınmadan tekrarlanan hatalara dönüşmüştür. Bu dönemin en kötü alışkanlıklarından biri film üretiminin Avrupa ve Amerika'dan çok sonra başlamasından dolayı bu ülkelerde üretilen filmleri taklit etme çabasıydı.³⁰ Çünkü ilk yıllarda bu işle uğraşanlar normalde başka işler yaptıkları için, filme gerektiği kadar zaman ayıramıyorlardı. Aynı zamanda yeterince maddi imkan olmadığından yabancı profesyonel ekipler getirtilip iş öğrenilemiyor ve bulunabilen yerli teknisyenlerle çalışılıyordu. İlk anda haklı görülebilecek imkansızlıklardan doğan bu durumun Türk Sineması'na verdiği en büyük zarar daha sonraları da düzeltilmeye çalışılmamasıdır.

²⁸ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2007, s.12

²⁹ Agah Özgüç, **100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1993, s.15

³⁰ Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması-I. Cilt**, s.19

Bu dönemde bugünkü anlamda bir senaryodan bahsetmek de mümkün değildi. İlk film çekenlerin bu işi bir yan iş olarak yapmaları, profesyonellerden öğrenmemeleri ve önlerinde onlara örnek olacak ustaları bulunmadığı için her şeyin el yordamı ile yapılmasına neden oluyordu. Bu senaryoya olan ihtiyacın da henüz farkında olmamaları demekti. Bu dönemde kullanan yegane metin tiyatro oyunlarından uyarlanan filmlerde uyarlanan oyunun metniydi. Bu metinler üzerinde sinema için herhangi bir düzeltme yapılmamış, metinler tiyatro için kullanıldığı biçiminde kalmıştır. Bu nedenle Türk Sineması'nın ilk yılları için bir senaryo yazımından söz etmemiz mümkün değildir.

1.3.2. İlk Senaryo Taslakları – Muhsin Ertuğrul

Tiyatro eğitimi için Paris'te bulunan Muhsin Ertuğrul'un 1922'de Türkiye'ye dönmesi ve sinema sektörüne girmesi Türk Sinema tarihi için bir dönüm noktasıdır. Muhsin Ertuğrul'un dönüşünden bir yıl sonra 1923'te cumhuriyetin ilan edilmesiyle SSCB gibi devletin sinemaya destek vereceği umulmuş ancak yeni cumhuriyetin gerçekleştireceği toplumsal devrimlerin aracı olarak sinemayı görememesi Türk Sineması'nın o yıllardaki ilerleyişini sadece bireysel çabalara bırakmıştır. Bu bireysel çabaların başında da Muhsin Ertuğrul gelir.

Muhsin Ertuğrul Türk Sineması için dünyada benzerine az rastlanır bir yere sahiptir. Çünkü 1923'ten 1939'a kadar ülkede film çeken tek yönetmen Muhsin Ertuğrul'dur. Bunun nedeni olarak Muhsin Ertuğrul'un yurtdışında bulunduğu dönemde stüdyoda çekilen filmlerde görev alarak deneyim kazanması ve başka hiç kimsenin böyle bir deneyiminin olması gösterilebilir. Ayrıca başka hiçbir ülke sinemasında tek bir dönemi kendi başına üstlenen başka böyle bir yönetmen örneği de yoktur. Bu nedenle bazı kitaplarda tek bir tiyatrocunun tekelinde olmasına rağmen çoğul adlandırılarak 'Tiyatrocular Dönemi' diye geçen bu döneme 'Muhsin Ertuğrul Dönemi' de denmektedir.

Muhsin Ertuğrul sinema işletmeciliği yapan Kemal ve Şakir Kardeşler’le (Seden) tanışmıştı. Ertuğrul’a göre sinema endüstrisinin gelişebilmesi ancak yurtdışındaki gibi film stüdyoları kurulması ile mümkün olabilirdi. Bu fikre Kemal Seden de inanmıştı ve Haliç’teki askeriyeeye ait Defterdar Mensucat fabrikasını kiralayarak film stüdyosu haline getirdi. Film Stüdyosu’nun ismi Kemal Film Stüdyosu, film şirketinin adı ise Kemal Film olmuştu. Muhsin Ertuğrul’un Kemal Film ile İstanbul’da Bir Facia-ı Aşk (1922), Boğaziçi Esrarı (1922), Ateşten Gömlek (1923), Leblebici Horhor (1923), Kız Kulesi’nde Bir Facia (1923) ve Sözde Kızlar (1924) olmak üzere 6 film yaptığı 1922-1924 yılları film tarihimize ‘Kemal Film Dönemi’ olarak geçmiştir.³¹

Kemal Film 1924’te kiraladıkları fabrikaya atanan müdürün derhal tahliye talep etmesiyle tüm araç gereçleriyle birlikte kendini sokakta buldu. Bu olayın üzerine Kemal Seden film çekme çabalarından vazgeçti ve sinema işletmeciliğine geri döndü. Bu olaydan sonra Muhsin Ertuğrul başka bir sinema işletmecisi olan İpekçi Kardeşler’i film işine girmeye ikna etti. İpekçi Kardeşler 1928’de İpek Filmi kurdular ve Muhsin Ertuğrul İpek Film’le bir süre ara verdiği film işine geri döndü. 1928’le 1940 yılları arasında ülkedeki tek film yapım şirketinin İpek Film olduğu bu döneme “İpek Film Dönemi” denmiştir.³² Muhsin Ertuğrul bu dönemde Türk Sinema Tarihi’nin ilk sesli filmini çekmiş ve İpek Film adına 13 film yapmıştır.

Muhsin Ertuğrul’un toplamda 19 film ürettiği tiyatrocular dönemi adından anlaşılacağı üzere sinemanın tiyatro geleneğiyle sürdürüldüğü bir dönemdir. Muhsin Ertuğrul filmlerinin senaryolarını kendisi yazmış, genellikle de ya tiyatro oyunlarından ya da romanlardan uyarlamalar yapmıştır. Maalesef Muhsin Ertuğrul senaryolarının çok azı elimize ulaşmıştır ancak günümüze kalanlardan gördüğümüz kadarıyla senaryolar tiyatro metni gibi sadece diyalogların alt alta yazıldığı, Muhsin Ertuğrul’un aynı zamanda filmin yönetmeni de olmasından dolayı bazı teknik notları ve çizimleri içeren taslak metinlerdi. O nedenle bunlara senaryodan

³¹ Rekin Teksoy, **a.g.e.**, s.17

³² Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması-I. Cilt**, s.26-29

Tiyatrocular Dönemi'ndeki senaryo taslakları bugünkü film metinlerinden oldukça farklıydı. Ancak bir önceki döneme göre en azından yazılı bir metin üzerinden ve planlayarak film çekilmeye başlanması açısından önemliydi.

Muhsin Ertuğrul kendinden sonra gelecek filmlerde defalarca kopyalanacak ağır melodram öğelerinin temellerini atmıştır. Klişe kahramanlar ve bu kahramanların başına gelen bin bir türlü acıklı olay, inanılmaz ilişki ağları ve her şeyin her zaman çok abartılı anlatımı çok uzun yıllar Türk Sineması'nın sırtından atamadığı bir yük olmuştur. 1931'de Muhsin Ertuğrul'un çektiği ilk sesli Türk filmi olan İstanbul Sokakları'nın öyküsü de bu tarzın ilk örneklerindendir:

“Orta vaziyette bir aileye mensup olan iki kardeş mesudane bir hayat sürüyorlardı. Talat bir tüccarın yanında çalışır, Rahmi de bankada kasadadır. Bu hayat mesut bir şekilde devam ederken Rahmi bir muganniyeye (şarkıcı) aşık oldu. Bu kadının eskiden Talat'la da münasebeti vardı, buna rağmen Rahmi onu çıldırasıya seviyor ve onun için bütün aylığını Beyoğlu'nda sarf ettikten sonra bir de mühim miktarda borca giriyordu... Bunu haber alan Talat fakirliklerine sebep olan bara gidiyor ve Rahmi ile muganniyeyi sarhoş bir halde buluyor... İki kardeş arasında gittikçe şiddetlenen bir kavga ve boğuşma oluyor ve bu dövüş esnasında... zehirli içki Rahmi'nin gözüne geliyor. Rahmi artık kördür... Doktorlar büyük bir para mukabilinde onu iyi edeceklerini söylüyorlar... Talat'ın tek ümidi Bursa'daki zengin dayısı fakat bir kaza neticesinde dayıları ölüyor ve serveti olan tek evi de yangında yanıyor...”³⁴

Bu film o güne kadar çekilmiş en büyük bütçeli film olmakla beraber aynı zamanda Türk Sineması'nın ilk ortak yapımı olma özelliğini taşır. Döneminin en iddialı filmi hikaye ve senaryo açısından kendinden önce yapılanlardan bir adım

³⁴ Nijat Özön, **Türk Sinema Tarihi: Dünden Bugüne (1896-1960)**, İstanbul, Artist Yayınları, 1962, s.37

öne geçememiştir. ”Ertuğrul’un kozmopolit melodramları, görüldüğü gibi, türün sonradan defalarca kullanılacak tüm tiplerini ve anlamsızlıklarını taşımaktadır.”³⁵ Hiçbir şeyden habersiz saf genç kızlar, masum delikanlılar, barda çalışan kötü kadınlar, kardeş çatışmaları, sebepsiz fedakarlıklar, bir anda mucizevi şekilde iyileştirilen, tıp tarihinde eşi benzeri olmayan hastalıklar (Rahmi içki bardağının içine atılan uyku ilacından kör olması gibi daha sonraları Yeşilçam’da klişelecek ve yüzlerce filmde defalarca tekrarlanacak tipler ve olaylar Muhsin Ertuğrul’un filmlerinde mevcuttu.

Nijat Özön Tiyatrocular Dönemi’ni sinemanın tiyatrodan farklı bir sanat olduğunun ve kendi anlatım biçimine ihtiyaç duyduğunun tiyatrocular tarafından anlaşılamadığını söylemiş ve dönemin sinemacılarını şöyle eleştirmiştir:

*“Tiyatronun dekor, oyun, makyaj, diksiyon vb. öğelerini de olduğu gibi sinemaya aktardılar. Bu okulun, tiyatroda bile genellikle aşırı, ölçü dışı olan oyunu, sinemada birkaç katıyla göze battı. Doğallıktan uzak bir diksiyon, beyaz perdede büsbütün acayipleşerek kendini gösterdi. Üstelik Bu tekelin en olumsuz yönlerinden biri de zaten, dikkate değer hiçbir sinema sanatçısı, oyuncusu, teknisyeni yetiştirememesine karşılık, kalabalık bir yönetmenler, oyuncular ve sözlendiriciler ordusu çıkararak etkisini sonraki dönemde de sürdürmesi oldu.”*³⁶

Muhsin Ertuğrul tekelinin kırıldığı ve başka film yönetmenlerinin sektöre girdiği aradaki 11 yıllık dönem yani 1939-1950 yılları arasına ise “Geçiş Dönemi” denmiştir. Bu dönemde birçok film yönetmeni çıktı ve birçok filmler yaptıysa da Muhsin Ertuğrul’un tiyatro etkisini kırmayı hiçbiri başaramamıştır. Aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı’nın başlaması ve Batı’dan gelen filmlerin ithalatının durması

³⁵ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi (1896-1997)**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998, s.75

³⁶ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları 1. Cilt**, Ankara, Kitle Yayınları, 1995, s. 23

Mısır filmlerinin ülkeye yoğun bir şekilde girmesine neden oldu. Mısır filmlerinin oldukça tiyatral anlatımı Muhsin Ertuğrul'un yarattığı geleneğin de pekişmesine neden oldu. Mısır filmleri seyirciyi oldukça etkilemiş, bunu fark eden sinemacılar da benzer filmler yapma yarışını girmişti. Zaten Mısır Sineması'nın temellerini Türkiye'den Mısır'a giden bir tiyatrocü olan Örfi Bengü kurduğu için orada yapılan filmler de tiyatrocular dönemi filmlerinin aynısıydı. Sadece Mısır'da kurulan stüdyolar teknik malzeme açısından Türkiye'den biraz yukarıdaydı. Bu filmler tiyatrocular dönemi filmlerinin kötü etkisini pekiştirmiş oldu ve böylece sinema seyircisinin film beğenisini olumsuz yönde etkiledi.³⁷

Buradan da anlaşılacağı üzere Geçiş Dönemi film dilinin, anlatının, anlatım biçiminin, sinemasal oyunculuğun, sinematografinin ve de senaryonun olduğu yerde saydığı, kendinden önceki Tiyatrocular Dönemi'ni bir adım dahi ileri götüremediği bir dönemdir. Bu bağlamda Geçiş Dönemi'nde Türk senaryosunda herhangi bir yapısal ya da içeriksel gelişme olmamıştır.

1.3.3. Senaryolu Dönem

Mısır filmlerinin etkisiyle melodramlara boğulmuş Türk Sineması Ömer Lütfü Akad'ın 1949'da Halide Edip Adivar'ın ölümsüz eseri "Vurun Kahpeye"yi filme alması ve sinemaya ayak atmasıyla sona erer. Ömer Lütfü Akad ile başlayıp Osman Seden ve Atıf Yılmaz'la devam eden sinemayı tiyatrodan arındırma ve bir sinema dili yaratma dönemi 1952-1963 yılları arasını kapsar ve bu döneme "Sinemacılar Dönemi" denir. Ömer Lütfü Akad her ne kadar ilk filminden itibaren kendine özgü bir film dili, bir anlatım biçimi yaratmış olsa, 1952'de "Kanun Namına" filmi çekene kadar eski geleneklerle melodramlar da çektiği için dönemin başlangıcı olarak 1952 tarihi alınmıştır.

³⁷ Nijat Özön, **Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış**, İstanbul, Yeni Sinema, 1966, Sayı 3, s. 12

Ömer Lütfü Akad daha ilk filmi “Vurun Kahpeye”den itibaren detaylı çekim senaryoları hazırlamış ve Türk sinemasında bir ilke imza atmıştır. Ömer Lütfü Akad’ın Vurun Kahpe’ye filmi için hazırladığı çekim senaryosu Türk Sinema tarihinin de bugünkü anlamda ilk profesyonel film senaryosudur. Türk sinemasına senaryo il çalışma geleneğini kazandıran Akad, kendinden sonra gelecek asistanı Osman Seden’i de senaryo yazımı konusunda yetiştirmiştir. Birçok filminde senaryoyu birlikte yazdığı Osman Seden daha sonra yönetmen olmuş ve kendi yapım firması Kemal Filmi tekrar harekete geçirerek filmler üretmiştir.³⁸ Film senaryosundan önce bir tretman bile hazırlayan Akad ve Seden oldukça titiz bir senaryo yazım dönemi geçirmekteydiler. Kendilerinden önce gelen çala kalem dönemden sonra günler hatta haftalar süren bu masa başı çalışması Türk Senaryosu’nun çağ atlamasına neden olmuştur. O günlerdeki senaryo çalışmalarını Ömer Lütfü Akad detaylı bir şekilde şöyle anlatmıştır:

“ ... Kemal Film’le iki film yapmaya karar verdik... O zaman Nazif Kuş’un hikayesi Kısıtılmış Adam olarak çok hoş gelmişti bana. “Peki” dedi o da. Oturduk dört beş gün, belki de bir hafta, belki on gün tretmanına birlikte çalıştık. Ondan sonra ben oturdum, senaryosunu yazdım ve filmi çektik. .. Yani çektiğim filmin senaryosunu ben yazdım. Konuyu tretmanı ise birlikte geliştirdik. Aşağı yukarı on gün... tartışarak... beraber çalıştık. Ondan sonra bütün bilgiyi önüme aldım, oturdum senaryosunu yazdım... Bütün esasları senaryoya koyup planlamayı çekim esnasında yapıyordum... Bir tek sahne numarası koyup başka hiçbir numara koymadan bütün sahneyi mizansenyle beraber diyaloglarıyla yazıyordum.”³⁹

Akad’ın Türk senaryosu için bir diğer önemi de uyarlamalara ve taklitlere hapsolmuş Türk Sineması’nı özgün senaryolarla tanıştırmış olmasıdır. Gerçek olaylardan ve gazete kupürlerinde yola çıkarak özgün senaryolar yazan Akad bu anlamda da kendinden sonra gelecek sinemacıların ufkunu genişletmiştir.

³⁸ Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması I. Cilt**, s. 60

³⁹ Alim Şerif Onaran, **Lütfü Ö. Akad**, İstanbul, Afa Yayınları, 1990, s. 38

Ömer Lütfü Akad'dan sonra gelen sinemacılar, Osman Seden, Metin Erksan, Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Orhan Elmas ve Ertem Gömeç senaryo ile çalışmaya devam ettiler. Bu dönemde senaryo biçimsel olarak hemen hemen bugünkü halini almıştı bile. Ancak bütün filmler Geçiş Dönemi yönetmeni Faruk Kenç'in Türk Sineması'na soktuğu filmin sessiz çekilip sonradan dublaj yapılması yöntemiyle çekildiği için senaryolar sesli sinemanın ilk yıllarında kullanılan sesi ve görüntüyü ayırma yöntemiyle yazılmaya devam etti. Bu yöntem o kadar benimsendi ki sesli çekim tekniklerinin çok ilerlemesine rağmen Türk Sineması dublajlı film yapmaya hep devam etti. Bu nedenle Türkiye'de senaryo da biçim olarak hep piyes tipi senaryoda kalmıştır.

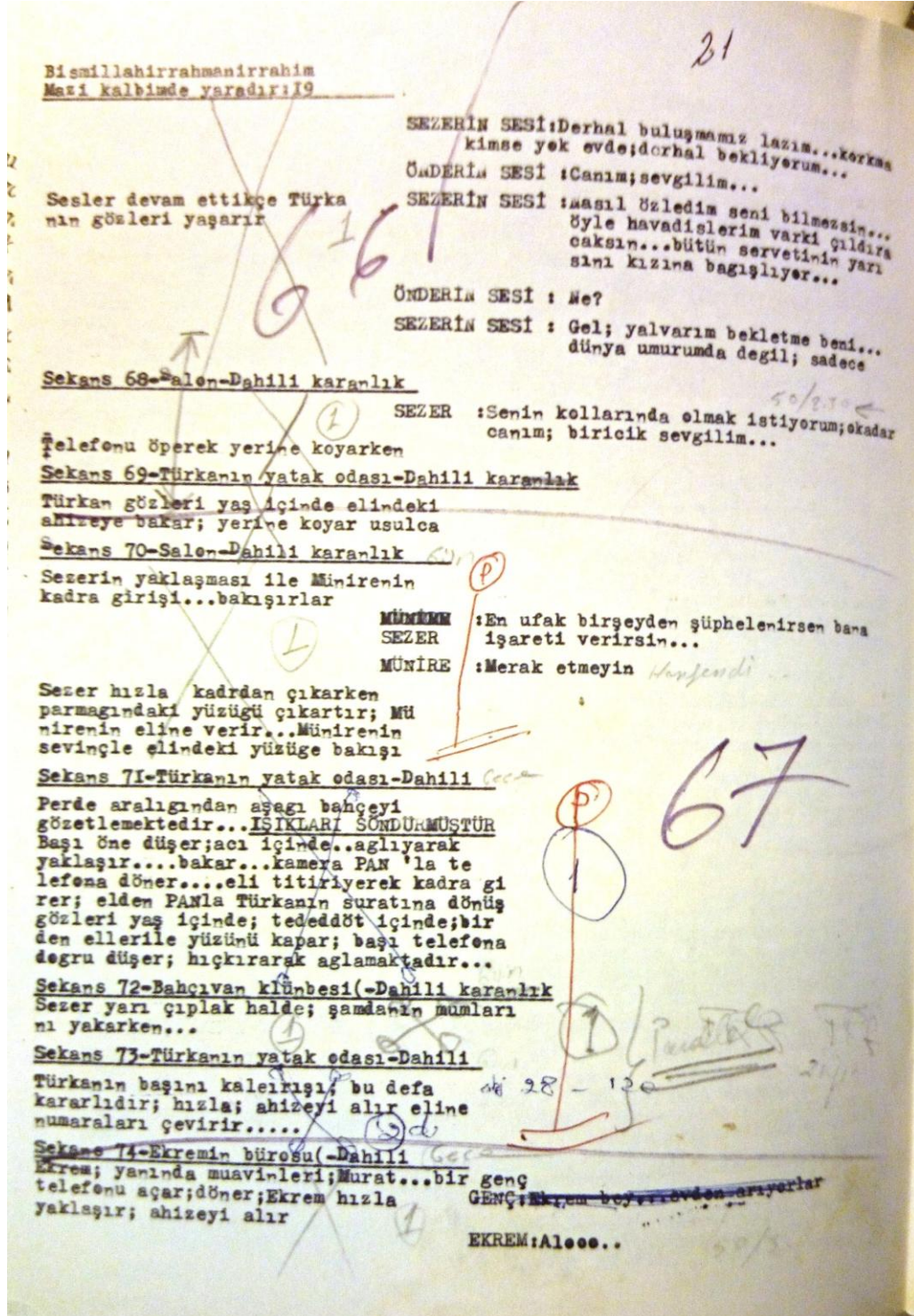
1950'lerle başlayıp 1980'lerin sonuna kadar devam eden döneme sinemamızda 'Yeşilçam Dönemi' denir. Bu dönem gerek Mısır gerekse Amerikan filmlerinin etkisi altında kalan Türk Sineması'nın taklitlere yöneldiği ve yabancı filmlerin etkisi altında kaldığı bir dönemdir. Yeşilçam kendisinden önce gelen Türk sanat geleneklerini bir türlü sinemasına geçirmeyi başaramamıştır.⁴⁰ Bunun en büyük nedenleri arasında kültür çevrelerinin yabancı hayranlığı, geleneksel kültür öğelerine aşağılayıcı yaklaşımları ve elbette kolaycılık sayılabilir. Bütün bu sebepler özgün Türk senaryosunun ortaya çıkışını ve gelişmesini geciktirmiştir. Bir dönem senaryolar o kadar birbirinin aynısıdır ki belirli kalıp sahneler çekmecelerden çıkartılıp tekrar tekrar kullanılmıştır. Bu öykülerin geçtiği yerler ve karakterler için de söylenebilir. Boğaz'daki aynı yalılar, aynı zengin kızı ve fakir oğlan yüzlerce kez aynı hikayenin peşinden gitmiştir. Yeşilçam uyguluma içinde, deneye deneye ve el yordamıyla kendi özgün kurallarını oluşturmuş ancak bu Batı'daki çağdaşlarından çok daha yavaş bir biçimde olmuştur. 1970'li yıllarda TRT'nin yayına girmesi ve Yeşilçam'ın yıllardır kopyaladığı yabancı filmlerin orijinallerini göstermeye başlaması Yeşilçam'da bir paniğe neden oldu. TRT ve Yeşilçam karşılıklı birbirini

⁴⁰ Engin Ayça, "Yeşilçam'a Bakış", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s. 132-145

dışladı. Bu rekabetin sonucunda Yeşilçam kendini biraz toparlamaya ve az sayıda da olsa özgün senaryolar üretmeye mecbur kaldı.

Aşağıdaki örnekte Osman F. Seden'in 1970 yılında çektiği “Mazi Kalbimde Yaradır” filminin orijinal senaryosundan bir sayfa görülmektedir. Senaryonun üzerinde yönetmenin kendi el yazısıyla yaptığı dekupaj (planlara ayırma) yani bir nevi çekim senaryosu da bulunmaktadır. Biçim olarak bakıldığında Osman Seden'in 70'lerde kullandığı bu senaryo bugün sinema ve televizyonlarımızda kullanılan hiç farklı değildir:

Fotoğraf 2:



Sinemacılar döneminden sonra senaryo biçimsel olarak çok fazla değişime uğramamış, sadece işlediği konular bakımından döneme ayak uydurmuştur. 1970’lerde bilet fiyatlarının artması, halkın azalan geliri, sinema salonlarına yatırım yapılmaması ve bakımsız kalmaları, yazlık bahçelerin sinema gösterimleri için çok fazla ücretler talep etmeye başlaması ailelerin sinemadan kopmasına ve çarkı döndürmek zorunda olan sinemacıların çok iyi gişe hasılatı elde eden erotik filmlere yönelmesine neden oldu. Türk Sineması ve senaryosu bu “seks filmleri” döneminde büyük bir duraklama dönemi yaşamıştır.⁴² Ardından gelen 1980 darbesi ve getirdiği baskılar ise zaten herhangi bir ilerleme yapamayan Türk Sinemasını neredeyse durma noktasına getirmiş, ancak 90’larla birlikte film üretimi tekrar artabilmiştir. 90’lardan günümüze kadar gerek televizyon senaryoları gerekse sinema filmi senaryoları biçimsel olarak herhangi bir gelişmeye veya değişmeye uğramamış sadece son yıllarda bazı sinema yönetmenleri öykü tipi senaryo yazımını tercih etmeye başlamışlardır.

⁴² Bülent Oran, ”Yeşilçam Nasıl Doğdu Nasıl Büyüdü Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ankara, Doruk Yayıncılık, 1996, s. 284-311

II. BÖLÜM: SENARYONUN OLUŞUMU ve DRAMATİK YAPISI

2.1. Senaryonun Oluşum Aşamaları

Kelime olarak “ tiyatro oyunu, piyes, film, dizi film vb. eserlerin sahnelerini ve akışını gösteren yazılı metin”⁴³ anlamına gelen ‘senaryo’ en genel tanımıyla “film metnidir”. Daha detaylı bir anlatımla “belli bir teknik ve yeteneğe dayanan, yedinci sanatın kurallarını ve o günün teknik kurallarını dikkate alan, ilk satırından son satırına kadar sinemaya uygun olarak hazırlanan metin”⁴⁴ diye açıklanabilir. Çekilecek filmin sahnelerinin, oyuncu devinimlerinin, diyaloglarının, efektlerinin, müziklerinin kısacası görülecek ve duyulacak her şeyinin kâğıda dökülmüş halidir senaryo ve bir filmin oluşabilmesi için gerekli olan ilk ve en temel malzemedir. Geriye kalan tüm filmsel malzemeler senaryoya dayanılarak ve senaryodan yola çıkılarak oluşturulur. Filmî gerçekleştirecek tüm unsurlar bu metinden yola çıkarak çalışmalarını gerçekleştirecektir. Bu nedenle senaryoya filmin hammaddesi demek de mümkün.

Senaryo başta yönetmen olmak üzere oyuncudan ışıkçıya, görüntü yönetmeninden sanat gurubuna kadar filmi meydana getirecek tüm unsurların nereye gideceğini gösteren bir haritadır. Ne anlatacağınızı bilmezseniz nasıl anlatacağınızı neye göre karar verirsiniz? Elbette her sanat eserinde olduğunda gibi filmin de bir yaratıcı süreci vardır ve yönetmen senaryoya yorumunu bulunur. Onu filmin ana sanatçısı yapan da bu yorumdur. Ancak senaryo olmadan yani ne anlatacağını bilmeden yola çıkan çoğu yönetmenin sonu hüsrana olmuştur. Amerikalı ünlü yönetmen Martin Scorsese senaryonun önemini şöyle anlatmıştır:

⁴³http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.546a26743980c6.66922657

⁴⁴Philip Eliot, *The Makin of TV Series*, Constable Yayınevi, Londra, 1972, s. 64

“ Bir yönetmen neden söz ettiğini ve nereye gittiğini bilmelidir. Ben filmin yapılırken keşfedilmesi fikrine katılmıyorum... Filmi bütün parçalarıyla sette keşfetmek yani senaryosuz çekmek, bana tasavvur edilemez gibi geliyor. Senaryo hayatidir... Filmin ne olacağını belirleyen budur... Yaparken nereye gittiğimi bilmediğim tek filmim New York New York’tur ve bu film sonucundan en tatmin olmadığım filmimdir. ”⁴⁵

Birçok yönetmen sinemaya ilk başladığı yıllarda sadece iyi bir görüntü bilgisiyle film yapabileceğini ve senaryoya ihtiyaç duymadığını düşünür. Deneyim kazandıkça senaryonun işleri nasıl kolaylaştırdığını ve yaratım sürecini desteklediğini fark ederler. Sinema pahalı bir sanat dalıdır. Sette geçirilen her gün ve her saat para demektir. Yönetmenin elinde bir plan olmadan ne yapacağını bilmeden çıktığı bir yolculuk en iyi ihtimalle çok uzun sürecek ve mali olarak içinde çıkılmaz bir durumla son bulacaktır. Elia Kazan da senaryonun bir yönetmen için önemini olduğunu şöyle anlatmıştır:

“ ... Yarı yolda kafama dank etti. Ben film yapmayı bilmiyordum! Tek bildiğim oyuncu yönetmek ve görüntü düşünmekti... Oysa bir filmci olmayı, filmlerimin senaryosunu yazarlarla birlikte çalışmasını öğrenmem gerekiyordu... Olağanüstü bir film yapmanın ilk koşulu senaryoydu... Elbette film edebiyat değildi. Bunun farkındaydım. Film bir öykü anlatımının aksiyonlarla görüntülenmesiydi. imgeler ve devinimlerdi. Güzel yazı yazmam şart değildi ama en azından senaryoya hâkim olmayı ve kendi çekim senaryolarımı kâğıda dökmesini öğrenmeliydim. ”⁴⁶

Başlarda tiyatro ve edebiyatın yazım biçimlerini taklit eden ve yazarlarını bu alanlardan alan sinema daha sonra bu alanlardan biçimsel olarak tamamen ayrılma ihtiyacı duymuştur. Bu ayrılma süreci senaryoda da paralel olarak oluşmuştur.

⁴⁵ Hasan Aydın, **Ünlü Yönetmenlerden Sinema Dersleri**, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2005, s.127

⁴⁶ Elia Kazan, **Bir Yaşam**, İstanbul, Afa Yayınları, 1997, s.428

Almanların ‘sıradan insanın tiyatrosu’ dedikleri sinema ilk yıllarında bir halk tiyatrosu gibi algılanmış, onu değerli bulanlar ise sadece ekonomik olarak karlı olacağını düşünenler olmuştu. Zamanla gelişen sinema sanayi, artan film talebini karşılamak ve hedefinde olan milyonlarca seyirciyi sinemaya çekebilmek için evrensel ve etkileyici öyküler bulmak zorundaydı.⁴⁷ Bu dönemde daha önce başarı ispatlanmış etkileyici klasikler ya da dönemin popüler romanları defalarca senaryoya aktarıldı. Bu arada bazı yapımcı ve yönetmenler yavaş yavaş sinemayı bir anlatım aracı olarak görmeye başlamışlardı.

Bu nokta sinemanın diğer sanat dallarından ayrılmaya başladığı noktadır. Böylece senaryo da biçimsel olarak tiyatrodan ve romandan farklılaşmaya başlamıştır. Çünkü senaryo roman veya tiyatrodan farklı olarak anlatım dilini görüntülerle oluşturmalıdır. Romanda tüm olaylar karakterin zihninde gerçekleşir, onun bakış açısıyla ve onun deneyimlediği biçimde. Karakter ve okuyucu hikâyeyi birlikte omuzlar ve taşırlar. Tiyatroda da buna benzer bir durum vardır, seyirci gerek verdiği tepkilerle gerekse fiziksel olarak sahnenin dördüncü duvarı olma niteliğiyle olayların içindedir. Film ise tamamıyla farklıdır. Film resimlerle uğraşır. Görsel bir anlatımı vardır ve resim parçalarının birleşerek bir bütünü oluşturmasıyla medyana gelir. Seyircinin görevi ise bu resimleri takip etmektir. Senaryodaki bütün mesele doğru görsel anlatımı oluşturmaktır. “Senaryo içinde diyalog ve betimlemeleri barındıran, dramatik yapının bağlamına yerleştirilmiş ve görüntülerle anlatılan bir hikâyledir.”⁴⁸ Senaryoda oluşturulan görsel anlatım ise tamamen film diline has teknik bir takım bilgileri de kullanarak kâğıda dökerek meydana gelir. Senaryoda sinemanın kuralları ve koşulları dikkate alınarak, doğaçtan ya da başka sanat dallarından uygulanarak, ele alınan konudan bir anlatım kurulur. Bu anlatım içinde düşünceler, dolantılar verilerek bir olay anlatılır, olayı yaratan kişiler arasındaki ilişkiler düzenlenir ve olay bir sonuca ulaştırılır. Aynı zamanda teknik bir çalışmadır senaryo: görüntü (oyuncu ve kamera devinimleri, çekim ölçekleri, özel efektleri),

⁴⁷ Oğuz Makal, **Sinemada Yedinci Adam**, İzmir, Ege yayıncılık, 1994, s.9-10

⁴⁸ Syd Field, **Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2013, s.213

ses (konuşma örgüsü- diyalog, ses efektleri, müzik) ve sahneleme yöntemleri gibi öğelerin ayrıntılarını kapsayan teknik bir metindir.

Senaryoyla ilgili en büyük yanlışlardan biri onun bir edebiyat eseri olduğu yanlışsıdır. Senaryo kesinlikle bir edebiyat eseri değildir. Edebiyat türleri içinde geçmez ve kendi başına sanatsal bir değer taşımaz. Senaryo hem içerik hem de biçim bakımından sadece film çekimi için tasarlanmış bir metindir. İçinde neredeyse hiç edebi anlatım bulunmaz. Anlatım aracı kelimeler değil görüntülerdir. Sinema da tiyatro da yeri geldiğinde edebiyattan beslenebilir ama kesinlikle edebiyat değildir. Kimileri iyi yazarlara “sen de bir senaryo yaz” diye öneride bulunur. Öncelikle senaryo yazarının bir edebiyat yazarı olmadığı konusundan başlamamız gerekir. Bu başka türde bir yazarlık eylemidir. Yani dramatik türde bir yazarlık.⁴⁹ Senaryo yazabilmek bir takım teknik bilgilere hâkim olmayı gerektirdiği gibi, dramatik yapının tüm unsurlarını doğru kullanmayı gerektirir.

Daha fikir aşamasından itibaren görsel bir anlatım diliyle yoğrulan senaryo en son halini almadan önce sinopsis, tretman, ayırlama senaryosu ve çekim senaryosu olmak üzere dört aşamadan geçer.

2.1.1. Sinopsis

Sinopsis terimi Antik Yunancadan gelmektedir. Etimolojik olarak “Bir çırpıda yapılan” anlamına gelir. Çok genel anlamda yazdığımız senaryonun özetine “sinopsis” denir.⁵⁰ Film yazımı fikir aşamasından başlayarak konu, tema bulma ve öykü yazım aşamaları da dâhil tüm süreçte edebi yazımla hemen hemen aynı yolu izler. Ancak taslak öykü yani “sinopsis” aşamasına geçildiğinde senaryo yazarı artık yazım biçimi olarak edebiyattan ayrılmak zorundadır. Böylece biçimde ilk kez film yazımı ortaya çıkar. Kısaca sinopsis için film yazımının ilk aşamasıdır diyebiliriz.

⁴⁹Burak Akyüz, **Komedi Oyunu ve Senaryo Yazma Tekniği**, İstanbul, Nokta Kitap, 2012, s.183

⁵⁰ Öktem Başol, , **a.g.e.**, s.153

Çok yalın olmasına karşın, önemli bir kavram olan “Taslak Öykü / Sinopsis” senaryo çalışmasında ilk evredir.⁵¹ Sinopsis tema seçilip konu saptandıktan sonra geliştirerek yazmaya karar verdiğimiz film öyküsünün en kısa yoldan özetlenmesidir.

Yazım biçimi olarak oldukça sadedir. Detaylara girilmez. Konu, öykü ve tema özet olarak verilir. Detaylı tanımlamalar, tarifler, betimlemeler yapılmaz. Film kişilerinden sadece ana karakterler ana kişilik özellikleri ile tanımlanır ve bir cümlede özetlenir. ‘35 yaşında eski bir İstanbul beyefendisi olan menajer Muhsin Bey’ örneğinde olduğu gibi karakterin sadece film öyküsü açısından önemi olan özellikleri belirtilir.

Sinopsis genellikle bir ya da en fazla iki sayfadan oluşur ancak hikâyesi çok karışık olan veya seri filmlerde (Yüzüklerin Efendisi örneğinde olduğu gibi) sayfa sayısı 4-5’i de bulabilir. Sinopsis giriş gelişme sonuç bölümlerini içine alan hikâyenin ana iskeletini ortaya çıkarmak için yazılan bir metindir. Ünlü senarist John Costello sinopsisi yazma sebebini şöyle açıklamıştır : “Bir sinopsis benim fikirlerimi açıklığa kavuşturmak için yazdığım bir belgedir. Ana hikâye olaylarını belirlediğinizde, size resmin tamamını aklınızda tutmanızda yardımcı olacak doğrusal bir sinopsis çıkartmak daha sonraki aşamalarda işinizi oldukça kolaylaştıracaktır.”⁵²

Sinopsiste diyaloglar yer almaz. Filmin akışı açısından mutlaka yazılması gereken bir diyalog varsa ancak o zaman sinopsise eklenebilir. Onu dışında bir konuşma sadece içerik olarak yazılır. ‘Ali ile Yeliz kavga ederler.’ örneğinde olduğu gibi karakterlerin birbirlerine ne söyledikleri yer almaz sinopsiste ancak kavga olayının kendi yer alabilir. Ayrıca eğer gerekirse diyalogun içeriği daha detaylı bir şekilde anlatılabilir. ‘Ali Yeliz’e borcunu ne zaman ödeyeceğini sorar. Yeliz’in ödemeyeceğini söylemesi ve ters davranması üzerine kavga etmeye başlarlar.’

⁵¹ Feridun Akyürek, **Senaryo Yazarı Olmak**, İstanbul, Mediacat Yayınları, 2004, s.300

⁵² John Costello, **Senaryo Yazımı**, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2010, s.125

örneğindeki betimleme sinopsis için çok uzun ve detaylıdır. Bunun yerine ‘Ali’nin Yeliz’in borcunu ödemeyeceğini öğrenmesinin üzerine kavga etmeye başlarlar.’ Şeklindeki bir anlatım sinopsis yazım biçimi açısından daha doğru olacaktır.

Tüm film yazım biçimlerinde olduğu gibi sinopsis de geniş zaman kipiyle yazılır. Ülkemizde de hemen hemen tüm film yazımları geniş zaman kipiyle yazılır. Ancak Rus ekolündün etkisi ile bazı senarist ve akademisyenler film yazımının şimdiki zaman ile olması gerektiğini savunmaktadır. Bunların başında Prof. Semir Aslanyürek gelmektedir. Aslanyürek’e göre şimdiki zamanın içerdiği sürekli eylem hali, senaryoda kesintisiz bir hareketi içeren dramatik eylemin en iyi ifade biçimidir. Geniş zaman da çok daha soyut, kesin olmayan ve eylemin böyle olup olmadığından kuşku uyandıran bir ifadedir.⁵³ Ancak film yazımında ülkemizde de dünyanın çoğunda olduğu gibi Amerikan film yazım biçimi etkisiyle geniş zaman kullanımı kabul görmüştür ve hemen hemen tüm senaryolar bu biçimde yazılmaktadır.

Tıpkı senaryo metni gibi sinopsisin de kimin için yazıldığı çok önemlidir. Bu özet metin film öncesi yapım şirketine sunulan bir metin olabileceği gibi, bir yapımcıya, bir oyuncuya, bir televizyon kanalına ya da yönetmene de yazılabilir. Buradaki amaç filmde yer almaya ya da almamaya karar verme aşamasında zamandan tasarruf etmektir. Çünkü ne yapımcılar ne de oyuncular gelen tüm senaryoları okumaya zaman bulamazlar. Sinopsis onlar için genel hatlarıyla projeyi anlamaları açısından çok önemlidir. Eğer konu, tema ve karakterler ilgilerini çekerse o zaman bir sonraki aşamaya geçer ve senaryoyu okurlar. İşte sinopsisin önemi de tam bu noktada ortaya çıkmaktadır. Çünkü doğru anlatılmamış, yeterince çarpıcı olmayan bir sinopsis daha ilk aşamasında filmin yapılmasına engel olabilir.

Sinopsis sadece filmde yer alacaklar için değil aynı zamanda senarist için de bir zaman tasarruf aracıdır.⁵⁴ Yazarın daha en başta öykü akışını genel hatlarıyla ortaya koymasına ve aksayan yerleri saptamasına yardımcı olur. Aynı zamanda

⁵³ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004, s.170

⁵⁴ Feridun Akyürek, **a.g.e.**, s.300

filme alınma şansı olmayan bir senaryonun yazımı için senaristin boşa vakit harcamasını önler.

Sinopsisin içinde tema, olaylar dizisinin geçtiği zaman, olaylar dizisi, ana karakterler, olayların geçtiği zaman ve mekân mutlaka yer almalıdır. Ancak hiçbirinde detaylı tanımlamalara girilmemeli mümkünse tüm bu bilgiler biri iki cümlede verilmelidir. Örneğin ‘Cumhuriyet’in ilk yıllarında İstanbul... Kendi halinde bir öğretmen olan 35 yaşındaki Ali Rıza Bey bir akşam eve geldiğinde karısının ve çocuklarının uzun zamandır borçlu olduğu Yahudi tefeci David tarafından kaçırıldığını öğrenir.’ cümlesi bir sinopsisin ilk cümlesi olabilir. Örnekte de görüleceği gibi bir cümlede ana iki karakter, mekân ve tarih bilgisi ve hatta ana çatışma verilmiştir. Sinopsis yazımında uygulanması gereken yöntem tam olarak budur. Kısa ve öz biçimde çarpıcı ve önemli noktaları anlatmak.

Bazı ülkelerde sinopsis aşaması tamamlandıktan sonra Sekansiyel adı verilen bir aşama uygulanır. Bu Fransa’da ortaya çıkmış bir terimdir. Sekansiyel sinopsisin daha genişidir ve tretmandan daha azdır. Uzun özet diye açıklanabilir. Ancak bu aşama ülkemiz film yazımında kullanılmamaktadır. Bu nedenle tezde ele alınmamıştır.

2.1.1.1. Örnek Sinopsis

Film Adı – Pauline Plajda – Pauline a la plage

Yapım Yılı: 1983

Senarist: Eric Rohmer

Normandiya’da deniz kıyısında, yaz bitmek üzeredir. Sarışın, güzel stilist Marion ve henüz lise öğrencisi, ufak tefek esmer bir kız olan kuzeni Pauline yazlık evlerine gelip yerleşirler. Marion plajda eski arkadaşı Pierre’e rastlar ve onun arkadaşı etnolog Henry’yle tanışır. Pierre Marion’la Pauline’e sörf dersleri vermeyi önerir, Henry hepsini evine yemeğe davet eder. Yemek boyunca herkes sırayla aşk

anlayışlarından bahseder. Boşanmış ve bir kız babası olan Henry'ye göre aşk, özgür ve bağlantısız olmalıdır. Marion boşanmak üzeredir ve gönüllerde tutuşturmak istediği ateşlerden abartıyla söz eder. Yıldırım aşkı gibi ansızın başlayan karşılıklı bir sevgi istemektedir. Yalnız yaşayan Pierre, dostluğa dayalı derin ve uzun bir sevgiyi tanımlar. En gençleri Pauline ise mantıklı bir sevgiden yana olduğunu söyler. Aynı gece gittikleri bir partide Marion, uzun süredir kendisine âşık olan Pierre'e yüz vermeyip Henry ile dans eder, eve onunla döner ve geceyi birlikte geçirirler. Henry tarafından çılgınca sevildiğini düşünen Marion ona âşık olduğunu herkese açıklar. Pierre ise gizliden gizliye bir kıskançlığa kapılmaktadır... Marion ve Pauline Paris'e kara verdikleri tarihten daha önce dönmeye karar verirler. Marion'un Henry ile ilgili kuşkuları vardır ama herkese dilediğine inanmasını söyler. Pauline Louise'te'nin

Henry ile birlikte olduğuna, Marion ise Sylvain ile olduğuna inanacaktır. Pauline işin doğrusunu Marion'a söylememeye kara verir ve iki kuzen yazlıktan ayrılırlar.⁵⁵

2.1.2. Tretman

Sinopsis çalışmasında tema, olaylar dizisi, kişiler, olayların geçtiği çevre, devrim ana hatlarıyla belli olduktan ve yapımcı,yönetmen veya kurum tarafından kabul edildikten sonra, senaryo yazarı öyküsünü geliştirmeye başlar. Daha önceden bir iki sayfayla kısıtlanan yazar artık otuz kırk sayfayı bulacak bir yazım evresindedir.⁵⁶ Geliştirim evresi Sinopsis - Taslak Öykü ve sonraki evre olan Ayrımlama Senaryosu'nun arasında yer alır.

Tretmanda sahneler ve olaylar filmde görüleceği sırayla yazılır. Örneğin filmin öyküsünün sondan başa bir kurgusu varsa tretmanda da aynen bu şekilde yer almalıdır.⁵⁷ Zamanda sıçramalar, atlamalar da yine filmde yer alacağı şekilde yazılır.

⁵⁵ Michel Chion, **Bir Senaryo Yazmak**, İstanbul, AFA Yayınları, 1992, s.17

⁵⁶ Feridun Akyürek, **a.g.e.**, s.308

⁵⁷ Michel Chion, **A.e.**, s.247

Sahneler de filmde yer alacağı sırayla ayrılır ve detaya girmeden betimlenir. Böylece artık filmin akışı tam olarak ortaya çıkmış olur. Tretman nadiren diyalog içerebilir ancak temelde diyalog yer almaz. Tretmanı filmdeki hareketin ayrıntılı bir betimlemesi, diyalogsuz senaryo olarak da betimleyebiliriz. Tretman olay örgüsündeki ana olayları ayrıntılı bir biçimde belgeler. 5N1K'yı içerir. Ne, nerede, ne zaman, niçin, nasıl kim. Yazım dili sade, akıcı olmalıdır. Hikâyenin duygusal etkisini yayacak biçimde geniş genel hatlar verilmeli, kafa karışıklığı ya da belirsizlikten uzak durulmalıdır.⁵⁸

Tretmanda yine sade bir dil kullanılması ve edebi bir anlatımdan uzak durulması gerekir. Burada temel olan olay örgüsünün ve öykülemenin tam anlamıyla ortaya konmasıdır. Senarist kafa karıştıracak her türlü ağdalı anlatımdan, gereksiz detaydan kaçınmalı ve artık film dili ile düşünmeye başlamalıdır. Bu nedenle tretman aşamasına gelmiş bir yazar artık edebiyattan ve edebi yazımdan tamamen kopmuş, film yazımının kendi biçimi ile yazmaya başlamıştır. Tüm film yazım aşamalarında olduğu gibi tretman da geniş zaman kipiyle yazılır.

Her ne kadar film yazımının önemli bir aşaması olsa da gerek yapım sürelerinin kısalığı gerekse bütçesel sebeplerden dolayı bazen tretman aşaması atlanabilmekte ve sinopsisten sonra direk olarak ayrımlama senaryosunun yazımına geçilebilmektedir. Örneğin Amerikalı senarist George Axelrod, hiçbir zaman klasik anlamda tretman yazmadığını, bunun boşa enerji kaybı ve aslında aynı şeyi iki defa yapmak olduğunu savunmaktadır:

*"Hayatımda hiç tretman yazmadım. Yalnızca önemli sahneleri ve hangi sırada geleceklerini içeren bir döküm yaparım. 7'den 20'ye kadar numaralanmış her sahne bir satırda özetlenir: (1) Kız eve gelir (2) Adam kızın kim olduğunu bilmemektedir. (3) Bir geriye dönüşle oraya Alman polisi tarafından gönderildiğini öğreniriz vs ..."*⁵⁹

⁵⁸ John Costello, **a.g.e.**, s.127

⁵⁹ Declan McGrath & Felim Mac Dermott, **Screencraft Screenwriting**, LA, Rotovision, 1998, s.31

Sinopsise ek olarak tretmanda ana ve bazı önemli yan karakterlerin özelliklerinin belirtilmesi (kişileştirme), çevrenin ve mekânın özelliklerinin ortaya konması, olayların saptanması, düzenlenmesi ve sıraya koyulması, olayların birbirine bağlanması, olayların ileriye doğru taşınmasına yer verilir.⁶⁰

2.1.2.2. Örnek Tretman

Türk sinemasında çoğu zaman tretman aşaması uygulanmamıştır. Orhan Kemal bu durumu şöyle açıklamıştır: “Sinemanın ileri olduğu ülkelerde senaryo yazım aşamalarında sıkı sıkıya bağlanılan sinopsis ve tretman zincirine bizde pek rastlanmaz. Metin Erksan bile bu zincire pek uydu mu bilemem.”⁶¹ Lakin tabi ki Türk Sineması’nda da yukarıda bahsedilen özellikleri tam olarak taşıyan örnekler verilmiştir. Bunların en iyi örneklerinden biri Kemal Tahir’in kendi öyküsünden senaryolaştırdığı Arabacı senaryosunun tretmanıdır:

"Arabacı"/ Kemal Tahir :

1- Köy yolunda bir araba hızla ilerlemektedir. Arabacı zayıf, elmacık kemikleri çıkık biridir. Pınarbaşı gibi bir yere gelince arabayı durdurur. Arabadan iner. Arabanın dingilini düzeltir. Ön taraftaki çuvalları arkaya yerleştirir. Hayvanların terini siler. Uzun bir yolculuğa çıkacak gibi hazırlanmaktadır. Sonra arabanın üstüne atlar. Kamçısını şaklatıp, yoluna devam eder. (Jenerik altı)

2- Araba şose yolda ilerlemektedir. Arabacı, dinç atlarına iftiharla bakar. Sonra bir ayağını altına alarak, keyifle, filtresiz sigarasından bir tane yakar. Etraf sessizdir. Sadece tekerlek ve hayvanların boynundaki zillerin sesleri duyulmaktadır. Arabacı, eşeklerine binmiş, köylerine dönmekte olan üç köylüyü geride bırakır. Geçerken eliyle de onları selamlamayı unutmaz. Az ileride, yol kenarındaki bir su birikintisi içinde dinlenen kaz sürüsüne, ilk defa görüyormuş gibi merakla bakar.

⁶⁰ Feridun Akyürek, **a.g.e.**, s.310

⁶¹ Orhan Kemal, **Senaryo Tekniği ve Senaryolar**, İstanbul, Everest Yayınları, 2008, s.44

3- Araba, tahtaları ses çıkaran bir köprüden geçer. İleride, hızlı hızlı yürümekte olan iki köylü kadını fark eder. Araba kadınlara yaklaşınca, kadınlar dönüp bakarlar. Arabacı arabayı yavaşlatır. Kadınların yanına gelince de durur. "Suhisarı'na buradan mı gidilir, teyzeler?" diye sorar. Kadınlardan, omzunda heybe olanı, "Bedavaya olmaz. Bizi arabaya al da yolu gösteriverelim." der. Arabacı, konuşmayan diğer kadına bakar. Yüzünü, gözlerine kadar kapadığı için yaşı belli olmamaktadır. Arabacı kadınları arkadaki çuvalların üstüne bindirir. Hayvanları kamçılıyıp yola çıktıktan sonra, Suhisarı'nın kaç saat çektiğini sorar. Soruya yine heybeli kadın cevap verir. Arabayla üç saattir. Arabacı, Suhisarı'na bir saat kala uyarmalarını, atları sulaması gerektiğini söyler.⁶²

2.1.3. Ayrımlama Senaryosu / Senaryo

Ayrımlama senaryosu senaryo dendiğinde akla gelen, sinopsis ve tretman yazım aşamalarından sonra senaristin film yazımına artık son şeklini verdiği metindir. Diyalog ve sahne ayrımlarının da eklendiği ayrımlama senaryosu film çekimlerinde kullanılan ve filmin son aşamasına kadar tüm ekibin yararlanacağı bir yol haritasıdır.

Ayrımlama senaryosu senaryo yazarının tek başınlığının bittiği, senaryo yazım evresinin üçüncü aşamasıdır. Ayrımlama senaryosu, yani senaryo, öykünün tretmanda genişletilerek 50-60 sayfaya çıkarılmış halinin sinema dili ve öğelerine uygun olarak, bir film metni biçiminde yazılmasıdır. Bu aşamayı yazabilmek için iyi bir sinema bilgisi şarttır. Sinema dili ve teknolojisi bilgisi yazarın bu aşamada kendini görsel bir anlatımla ifade etmesi için gereklidir.

Ayrımlama Senaryosu, tretman evresinde genişletilen öykünün, birçok biçimsel öğenin bileşimi ile, sinema tekniğine ve gereklerine göre, dış yapısının (biçim) oluşturularak, çekim senaryosu olmaya hazır metin durumuna getirilmesidir.

⁶² <http://senaryookulu.com/tretman-ornekleri-3/9062760>

Yazarın öngördüğü, belli bir sonuca giden olaylar dizisinin en küçük ayrıntıları, tüm kişiler, kişilerin kişilik özelliklerini gösteren iç ve dış devinimleri, kişilerin birbirleriyle ilişkileri, konuşma örgüsü ve sesler (doğal sesler/müzik) ile, kısaca her şeyi ile içerik ortaya konularak, geliştirilen metin ayrımlar (sequence), sahnelere, sahneler de çeşitli açılardan, çeşitli ölçeklerden, çeşitli kamera devinimleri ile alınacak bir dizi çekimden oluşan birimlere bölünür. Bir filmde yaklaşık 40 ile 80 kadar sahne, 500-600 kadar da plan bulunur.⁶³

Senaryo bu aşamaya kadar senaryo yazarının hiç dikkate almadığı “ses” ögesini de içene alarak artık edebiyattan ve edebi yazım kurallarından tamamen ayrılan bir film metnidir. Temel yazılma amacı çekim sırasında tüm ekibin kendi işiyle ilgili yolunu takip edebileceği bir harita, bir plan oluşturmaktır. Tüm bu nedenlerden dolayı oldukça yalın ve anlaşılır bir biçimde yazılmalıdır.

Senaryoda teknik detaylara girilmez ve kamera hareketleri vs gibi çekim senaryosunda yer alacak bilgileri içermez. Senarist bu aşamada sadece zaman, mekan, dekor, diyalog ve olaylara odaklanır. Filmin görsel olarak nasıl şekilleneceğine yönetmen karar verecektir.⁶⁴ Yönetmen yazılmış olan senaryoyu kendine göre dekupe eder. Örneğin bir sahnede geçen olaylar yönetmen kendi isteğine göre sabit kamera ile tek bir planda ya da birçok kamera hareketi yaparak onlarca planda çekebilir.

Senaryo yazmaya başlayan birçok yazar aynı hataya düşer ve sahneleri kendi düşlediği gibi kamera hareketlerini ekleyerek yazar. Oysa bu çoğu zaman yönetmen ve senaristi karşı karşıya getiren bir durumdur. Çünkü yönetmen kendi yaratıcı dünyasında özgür olmak ister. Sahneyi okurken önceden planlanmış bir dekupajı takip etmek istemez. Bu durumun tek istisnası senaryosunu kendi yazan yönetmenlerdir. Eğer senaryo yazarla yönetmen aynı kişiye o zaman senaristin kamera hareketlerini de senaryoya eklemesi oldukça sık görülen bir durumdur.

⁶³ Nijat Özön, **Sinema El Kitabı**, İstanbul, Elif yayınları, 1964, s.161

⁶⁴ Öktem Başol, , **a.g.e.**, s.154

Genel kanının aksine senaryo oldukça teknik bir yazım biçimidir. Edebi bir yazım değildir ve oluşum aşamasının en başında daha sinopsiste edebiyattan ayrılır. Dolayısıyla senaryo yazarının teknik yazım bilgilerine sahip olması, film diline hakim olması ve senaryonun yazım özelliklerini bilmesi şarttır.

Senaryonun edebi eserden ayrılmasını usta yönetmen Tarkovski şöyle anlatmaktadır: "Senaryoyu edebiyatın bir türü olarak kabul etmek artık bir gelenek haline gelmiştir... Senaryonun edebiyatla herhangi bir ilişkisi olamaz, olması da mümkün değildir... Sözünü ettiğimiz bu yazım şekli hiçbir surette edebi değildir."⁶⁵

Edebiyat kelimelerle oynarken, senaryo görüntüyle oynamak zorundadır. Edebiyatın ana işlevi doğru kelimeleri seçmekken senaryo anlatı biçimini görüntüler üzerine oturtur. O nedenle birçok zaman romanla senaryo biçim olarak birbirine benzetilse de aslında biçimsel olarak birbirinden oldukça farklı iki yazındır.

*"Film senaryosu roman değil daha çok piyes yazmaya benzer. Konuşan bir aktör için yazmakla okuyan bir insan için yazmak tamamen farklı iki disiplindir. Birincisi duymaktan geçer ve duygusal bir etkiyi hedefler, ikincisi ise görmekten geçer, beyne hitap eder. Hiç kuşkusuz Hemingway veya Lewis gibi büyük yazarlar bu nedenle hiçbir zaman beğenilen bir piyes yazmamıştır."*⁶⁶

Senaryo yazarının asli görevi senaryoda perdede ne görünecekse sadece onu yazmaktır. Dolayısıyla bir edebi eserde çokça gördüğümüz karakterin iç dünyasına dair betimlemeler, mekandaki ufak ayrıntılar, karakterin dış görüntüsüyle ilgili film açısından önemi olmayan tasvirler yer almaz.

⁶⁵ Semir Aslanyürek, **Tarkovski'den Sinema Dersleri**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012, s.3

⁶⁶ Michel Ciment, **Passeport pour Hollywood**, Paris, Ramsay Poche, 1987,s.189

2.1.3.1. Ayrımlama Senaryosunun Özellikleri

2.1.3.1.1. Yazım Dili

Senaryo bütün film yazım biçimlerinde olduğu gibi geniş zaman kipiyle yazılır. Sade bir dil kullanılır ve edebi anlatımlara yer verilmez. Film metni olarak, görsel anlatım ağırlıklı olarak yazılır. Sadece filmde görülecek ve işitilecek eylem, olay ve diyaloglar filmdeki biçimiyle yazılır.⁶⁷

2.1.3.1.2. Ana ve Yan Karakterler

Karakterlerin belirgin özellikleri, davranış ve tutumları tanımlanır. Karakterler tüm senaryo boyunca aynı adla yazılır. Karakterler gerekli görüldüğü ölçüde görsel olarak tasvir edilir ve görsel öğelerle anlatım desteklenir. Bu görsel anlatım tam anlamıyla ekranda ne gözükecekse onu ifade etmelidir. Görsel olarak göremeyeceğimiz hiçbir karakter özelliği senaryoda yer almaz. Örneğin senaryoda karakter için “Ömer’in içinde fırtınalar kopmaktadır.” gibi görsel olarak hiçbir anlamı olmayan bir tanımlama yapılamaz. Bunun yerine karakterin iç dünyasını görsel olarak anlatacak eylemlere yer verilir. Örneğin ‘Ömer arabasını son hızla duvara doğru sürer. Tam çarpmak üzereyken frene basar. Sarsılarak ağlamaya başlar.’ gibi.

2.1.3.1.3. Sahnelere Ayırma

Sahne tanımı sinemaya tiyatrodan geçmiştir. Ancak tiyatrodaki sahne ile sinemadaki sahne birbirinden farklıdır. Tiyatroda sahne “Her sahne bir ya da birkaç oyun kişinin yönelişini gösteren bir aksiyon (gelişim) birimidir. İşte bu yönelişin belli bir kısmını gösteren ve o yönelişi çoğu kez tamamlayan aksiyon birimi sahne

⁶⁷ Feridun Akyürek, **a.g.e.**, s.336

denilen biçimsel bölümü ortaya çıkartır.”⁶⁸ Buradaki tanımdan da anlaşılacağı üzere tiyatrodaki anlamı sadece eylem ile sınırlıdır. Sinemada eylem sahnenin değişmesi için gerekli üç unsurdan biri olmakla birlikte tek başına sahneyi oluşturmayabilir. Çünkü sinemada sahne aynı olayı aynı zaman diliminde aynı mekanda işleyen film parçasıdır.⁶⁹ Bu sahneler 3-1lik kuralına göre ayrılır ve filmde görünme sırası ile dizilir. 3 birlik kuralı zaman, mekan ve olay/olgudur. Bu üçünden herhangi birinin değişmesi durumunda sahne de değişmiş olur. Eğer bir sahne başka bir sahne ile paralel olarak devam edecekse o sahne filmde kesileceği yerden diğer sahneyle bölünür. Senaryoda her sahne ayrı bir sahne numarası ile yazılır. Buradaki amaç çalışma sırasında film ekibinin tüm birimlerinin aynı sahneden bahsederken karışıklıklara neden olmamasıdır. Senaryo bittikten sonra çekim sırasında eklenen sahneler sahne numara sırası bozulmadan numaralara harf eklenerek yazılır. Sahne 35-A, Sahne 35-B gibi. Bir sahne istenilen uzunlukta olabilir. Sadece eylemden oluşabileceği gibi yalnızca diyalogdan da oluşabilir. Ancak genellikle ikisini de barındırır.⁷⁰

2.1.3.1.4. Mekan

Sahnenin geçtiği mekan adı sahne başlığı bölümünde, sahne numarasından sonra sadece tanımlayıcı bir kelime ile, tasvire girilmeden ‘Kahve, Araba vs’ gibi belirtilir. Eğer mekanla ilgili özel bir betimleme gerekiyorsa bu sahne içeriğinde kısaca belirtilir. Aynı zamanda mekanın İÇ veya DIŞ mekan olması da senaryoda belirtilir.⁷¹ Aynı mekan isimleri tüm senaryoda aynı şekilde yer almalı aynı mekan içinde birden fazla ayırlama varsa bunlar da ayrıca belirtilmelidir. Örneğin: ”ALİ EV/MUTFAK, ALİ EV/KAPI ÖNÜ” gibi.

⁶⁸ Özdemir Nutku, **Tiyatro Yönetmeninin Çalışması**, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 1991, s.49

⁶⁹ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.120

⁷⁰ Syd Field, **a.g.e.**, s.213

⁷¹ Öktem Başol, , **a.g.e.**, s.100

2.1.3.1.5. Zaman

Edebiyat yazımı ile film yazımı arasındaki fark zaman kullanımında bir kez daha ortaya çıkar. Biçimsel olarak senaryoda zaman iki şekilde algılanır. Birincisi sahnenin zamanı ki bu sadece GÜN ya da GECE şeklinde sahne başlığı altına yazılır. Diğeri ise anlatılanın zamanı. Anlatılanın zamanı senaryoda edebiyattaki gibi ekrana ‘bir yıl sonra’ yazılarak seyirciye aktarılabilceğı gibi bir takvimin yapraklarının uçuşması gibi görsel bir anlatımla da verilebilir. Buna zaman geçişi denir ve senaryoda filmde görüleceğı biçimde yer alır.⁷²

2.1.3.1.6. Filmin Adı

Filmin adı senaryonun ilk sayfasında mutlaka yer almalıdır. Eğer film bir seri ise o zaman filmin numarası ya da seri adı eklenmelidir.

Örneğın ALIEN 3 ya da MATRIX-RELOADED gibi.

2.1.3.1.7. Anlatılan

Senarist sahneyi yazmadan önce sahnede ne anlatılacağını belirler. Eğer önceden bilmezse sahnenin yapısını ve süre dengesini de doğru kuramaz. Filmin içindeki süre dengeleri de bozulabilir. Çünkü senarist belirli bir sayfa içerisinde belirli bir hikayeyi anlatmak zorundadır. Bu aynı zamanda o sahnenin amacını da yansıtır. Hiçbir sahne amaçsız olamaz.⁷³ Mutlaka olayı ya da karakteri bir yere taşır. Bu nedenle senaryo yazarı sahneyi yazmadan önce kendine bazı sorular sormalıdır. Örneğın: Bu sahne ne amaçla yazılıyor? Kuşku mu yaratacak seyircide? Merak mı? Gerilim mi? Yoksa diğeri olayları birbirine bağlamak için yazılmış bir sahne mi bu? Peki amacı için ne olmalı? Kavga mı etmeliler? Kız çocuğı bu sahne de mi başışlamalı?

⁷² Öktem Başol, **a.g.e.**, s.202

⁷³ Feridun Akyürek, **a.g.e.**, s.336

2.1.3.1.8. Algısal Değerler

Algısal değerler olayların “Nasıl?” cereyan ettiğinin yanıtıdır. Sahnede devinim nasıl gerçekleşecek ve filmde nasıl yer alacaksa senaryoda da aynen yer almalıdır. Çünkü bir olay çok farklı biçimlerde gerçekleşebilir. A ve B kavga ederler yazmak çoğu zaman yeterli değildir. Nasıl olduğunun açıklanması önemlidir. Örneğin bu nasıl bir kavga olacaktır? Fiziksel bir kavga mı, bir laf kavgası mı? Kavga iki kişi arasında mı kalacak yoksa başkaları da karışacak mı? Nasıl başlayacak? Nasıl sona erecek? Kavgadan sonra karakterler nasıl davranış ve tutum içinde olacaklar? Bu kavga karakter ve olay devinimlerini nasıl etkileyecek? Bu soruların yanıtı aynı zamanda sahnenin amacına nasıl ulaşacağını da belirler.⁷⁴

2.1.3.1.9. Açıklama

Sahnede durum, olay, kişi, mekan ve zamanın mutlaka açıklanması, seyirciye hissettirilmesi ve en önemlisi gösterilmesi gereklidir. Örneğin durumu oluşturan öğeler nedir? Bu olayı ne oluşturmaktadır? Kişilerin durumu nedir? Olaylar hangi zaman diliminde geçmektedir? Olaylar nasıl bir çevrede olmaktadır?⁷⁵ Bu soruların cevapları bir önceki öğe olan algısal değerlerle de doğrudan ilişkidir. Bu soruların yanıtları aynı zamanda algısal değerlerin nasıl gösterileceğinin de cevabı niteliğini taşır. Burada önemli olan sahnede yazılacak açıklamanın filmde görülecek ve duyulacak biçiminden farklı olmamasıdır.

2.1.3.1.10. Karakterlerin Duygu, Düşünce ve Durumları

Sinemada en zor anlatılan şeyler durumlar, düşünceler ve durumlardır. Çünkü bunları görsel ifade etmek oldukça zordur ve çok yoğun bir sinema bilgisi gerektirir. Bu bilgiden yoksun ya da işin kolayına kaçan senaryo yazarları karakterin

⁷⁴ Syd Field, **a.g.e.**, s.221

⁷⁵ Feridun Akyürek, **a.g.e.**, s.337

içinde bulunduğu durumu, düşüncelerini ve duygularını sadece diyaloglarla anlatırlar. Bu tiyatro yazım geleneğinden gelmektedir.⁷⁶ Çünkü tiyatrodan anlatım araçlarınız oldukça kısıtlıdır ve bir karakterin sıkıntılı olduğunu o söylemeden anlamanız çok zordur. Ancak sinema ve televizyon tiyatrodan biçimsel olarak çok farklıdır . Detay çekimlerle, sesin ve kurgunun farklı kullanımlarıyla birçok duygu düşünce ve durum anlatılabilir. Örneğin erkek kadına ‘Seninle evlenmek istiyorum.’ dediğinde radyoda ya da tiyatrodan cevap mutlaka sözlü olmalıdır. Ancak sinemada kadının ufak bir duraksaması ya da bakışlarını başka bir tarafa çevirmesi bile bize cevabının olumsuz olduğunu anlatabilir.

2.1.3.1.11. Sinemasal Eylem

Bir sahnenin en önemli içeriği sinemasal eylemdir. Karakterlerin, figürlerin, nesnelerin yaptıkları ettikleri aynı zamanda o sahnede olacak olayın da görsel bir ifadesidir. Bir kavga sahnesinde örneğin ne olacaktır? Sinema tarihi yüzlerce, belki binlerce fiziksel kavga sahnesi ile doludur. Ancak bir fiziksel kavga sahnesi çok farklı olaylarla gerçekleşebilir. En İyi Yabancı Film Oscar’lı ‘Oldboy’ filmindeki meşhur koridor kavgası gibi sahne örneklerinin sinema tarihinde ayrı bir yer edinmesinin en büyük nedeni sahnenin sinemasal eylemlerindeki yaratıcılık ve farklılıktır. Bu eylemler senaryoda ne bir edebi eserdek kadar detaylı anlatılmalı ne de anlaşılmayacak kadar sığ olmalıdır. Örneğin ‘Kapı açılır. John içeri girer.’ Oldukça yalın bir anlatımdır. Eğer burada John’un karakteri, yaşadıkları hakkında sahnede göreceğimiz ve duyacağımız şeyler varsa onlar da sahnede yazılmalıdır. ‘Oda sanki hiç yaşanmamış gibidir. Kapı açılır ve sinirden yerinde duramayan John içeri girer. Kapıyı sertçe kapatır.’ Örneği daha detaylı ve sinemasal eylemi daha net açıklamaktadır.⁷⁷

⁷⁶ Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2009,s.265

⁷⁷ Robert Edgar Hunt, John Marland, James Richards, **Senaryo Yazımı**, İstanbul, Literatür Yayınları, 2012, s.110

2.1.3.1.12. Ses

Sinema dilinin önemli öğelerinden biri olan ses ister konuşma örgüsü (diyalog) olarak ister efekt olarak kullanılsın, sahnede mutlaka yer alır. Burada önemli olan sesin nasıl ve niye kullanılacağıdır. Bu nedenle senaryo yazarı sesle ilgili olarak kendine Karakter nasıl söylesin? Karakter söylesin mi? Bu sesle ne anlatmak istiyorum? Bunu görüntüyle anlatmamın bir yolu yok mu? Bu ses efektini nasıl kullanmalıyım? Bu efektle ne anlatmak istiyorum? Gibi sorular yöneltilmelidir. Özellikle diyaloglar sahnenin amacına hizmet etmeli, doğal ve akıcı olmalıdır. Diyaloglar sahnedeki olayların ilerlemesini sağlamalı, seyirciye bilgileri aktarmalı, ilişkileri kurmalı, çatışma ve ruh hallerini ortaya koymalı, yorum yapmalı.⁷⁸

2.1.3.2. Senaryo Yazım Biçimleri

İlk zamanlar yazım biçimini tamamen tiyatrodan alan film yazımı zamanla kendi yazım biçimini de geliştirmeye başlamıştır. İlk yazılan senaryolar bu nedenle oyun yazma alışkanlığı ile “piyes tipi” dediğimiz biçimde yazılmaktaydı daha sonra biçim olarak daha çok romana benzeyen öykü tipi senaryo ortaya çıktı.

Günümüzde dünya sinemasında ve televizyonlarında her iki tipte de senaryo yazılmaktadır. Ülkemizde ise çoğunlukla piyes tipi senaryo biçimi kullanılmakta olup öykü tipinde yazılmış bazı sinema filmi senaryoları da bulunmaktadır.

2.1.3.2.1. Piyes (Fransız) Tipi Senaryo

Piyes tipi senaryo betimlemelerin az olduğu, devinimlerin ve sesin senaryo sayfasının sağ ve solu olarak ikiye bölündüğü senaryo yazım biçimidir. Bu biçimde oyuncu, nesne, doğa gibi her türlü devinim sol tarafta, konuşma örgüsü, ses efektleri, dış sesler ve müzik de sağ tarafta yer alır. Senaryo sayfası herhangi bir

⁷⁸ Michel Chion, **a.g.e.**, s.103

çizgi ile bölünmez ancak ses ve devinim birbirinin sınırını aşmaz.

Eylem ve sesin ayrılması özellikle dublaj yapan sanatçının ve sette oyuncuya sufle veren asistanın işini oldukça kolaylaştırmaktaydı. Sesli çekimin yaygınlaşması, suflenin ve dublajın neredeyse artık hiç kullanılmaması dünya sinemasında ve televizyonlarında Piyes Tipi senaryonun da kullanımını azaltmıştır. Ülkemizde çok yakın tarihe kadar film ve dizilerin neredeyse tamamının dublajlı çekilmesi bu senaryo biçiminin yaygınlığını korumasına neden olmuştur. Semir Aslanyürek bu yazım biçimini şöyle açıklamıştır: “Bu sistem sinemasal eylem metniyle diyalogların senaryo yazımının temelini oluşturduğu düşüncesinden yola çıkıyor ve hareket belirten açıklamalar piyeslere nazaran biraz daha ayrıntılı işleniyordu... Yani karakter yeteri kadar işlenmediği gibi, gerek olayların gerekse mevcut durumun veya ortamın betimlemeleri ya tamamen yapılmıyor yahut çok az yapılıyordu.”⁷⁹ Buradan da anlaşılacağı üzere piyes tipi senaryoya yöneltilen temel eleştiri betimlemelerin yetersizliği idi.

2.1.3.2.1.1. Örnek Piyes Tipi Senaryo

TEKERLEK

Senaryo Yazarı: Oğuz Gözen

1- HAYDARPAŞA

DIŞ/GÜN

Hurşit yolcularla birlikte garın
kapısından çıkar. Elinde tahta bir
bavul ve eski bir saz vardır. Köyden
geldiği her halinden belli olmaktadır.
Gözleriyle bir şeyler sorabileceği
birini arar etrafta. Kör bir dilencinin
yanına yaklaşır, cebinden çıkardığı
kartı dilenciye uzatır.

⁷⁹ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.163

HURŞİT: ”Bu adresi bana tarif eder misin?”

Dilenci önce bozulur sonra gözlüğünü
Kaldırıp karta bakar.

DİLENCİ: “Oooo... Tarlabası’nda bir
otelin adresi bu. Vapurla
karşıya geçeceksin.
Oradan Tarlabası’na
gideceksin. Tarlabası’nda
kime sorsan gösterirler.”

Hurşit başıyla selam vererek yürümeye
başlar. Sağına soluna bakarak ilerlerken
sırtında gaz tenekeleri taşıyan bir hamala
çarpar. Hamalla birlikte garın merdiven-
lerinden yuvarlanırlar.⁸⁰

2.1.3.2.2. Öykü (Amerikan) Tipi Senaryo

Öykü tipi senaryo adından da anlaşılacağı üzere biçim olarak öyküye ya da romana daha yakın olan, betimlemelerin piyes tipi senaryoya oranla daha fazla olduğu senaryo yazım biçimidir. Öykü tipi senaryo ekranda görünecek ve duyulacak her şeyin ayrıntılı bir yazımına dayanır. Bu tip senaryoda senaryo kahramanlarının karakterleri, aralarındaki ilişki ve çelişkiler, anlaşmazlık durumları detaylı bir şekilde işlenir. Fiziksel olayların meydana geldiği zaman ve mekanın tasvirleri de yine bu senaryo tipinde yer alan öğelerdendir.⁸¹

⁸⁰ Oğuz Gözen, **Senaryo Nasıl Yazılır**, Akis Kitap, İstanbul, 2008, s.47

⁸¹ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.165

2.1.3.2.2.1. Örnek Öykü Tipi Senaryo

PULP FICTION / UCUZ ROMAN

Senaryo Yazarı: Quentin Tarantino

1-'74 CHEVY

İÇ / SABAH

Eski model bir benzin içici, kirli beyaz 1974 Chevy Nova, Hollywood'da evsizlerle dolu bir sokağa dalar. Ön koltuklardaki iki genç adam, biri beyaz biri siyah, ikisi de uzun yeşil paspal pardösü altında uzun siyah takım elbise giyip siyah kravatlar takmışlar. Adları Vincent Vega ve Jules Winnfield. Jules direksiyonda.

JULES

Peki öyleyse, bana esrar barlarını anlat.

VINCENT

Tamam. Ne bilmek istiyorsun?

JULES

Esrar orada yasal doğru mu

VINCENT

Evet yasal ama yüzde yüz yasal değil. Yani bir restorana dalıp, bir Cigaraklık sarıp üfleyemiyorsun. Demek istiyorum ki evinde ya da belirlenmiş yerlerde içmeni istiyorlar.

JULES

Bunlar esrar barları mı?”⁸²

⁸² Quentin Tarantino, **Ucuz Roman**, İstanbul, Parantez Yayınları, 1996, s. 13

2.1.4. Çekim Senaryosu

Çekim senaryosuna kadar hiçbir film yazım biçiminde teknik ayrıntılara yer verilmez ve yönetmenin yaratım süreçlerine müdahalede bulunulmaz. Birçok yeni başlayan senaristin yaptığı en büyük hata filmi kafasında gördüğü yazması, kamera hareketlerinden, kesmeye, planlardan kararmalara kadar senaryoya yazmasıdır. Halbuki tüm yaratım kararları yönetmene aittir ve senaryoda yer almaz.

Çekim senaryosu senaristten başka birinin de yazım sürecine katıldığı evredir. Artık bu aşamada yönetmenin senaryoyu çekimlere ayırdığı ve tüm teknik notların yer aldığı bir film metni ortaya çıkar. Feridun Akyürek çekim senaryosunu şöyle tanımlamaktadır:

“Henüz çekilmeyen filmin, bittiği zaman alacağı biçimin önceden en küçük ayrıntılarına dek kağıt üzerinde belirtildiği metin. Başka bir tanıma göre çekimlere bölünen çevrim için gerekli tüm uygulamalı açıklamaları taşıyan, konuşmaları ve sesle ilgili tüm bilgileri veren senaryo, senaryonun çevrime hazır durumdaki en son aşaması ve hali.”⁸³

Sinemanın ilk yıllarında yönetmenin tek görevi oyuncu yönetmek olduğundan çekim senaryosunu da senaristler yazmaktaydı. 1930’lardan sonra kamera hareketleri, optik hareketler, değişik objektif kullanımları, farklı geçiş yöntemlerinin bulunması gibi yönetmenin yaratıcılığını arttıran detayların sinemaya girmesiyle birlikte çekim senaryosu da yönetmenin çalışma alanı haline geldi.⁸⁴

Türk sinemasından “dekupajlı senaryo” olarak da adlandırılan çekim senaryosu bugün artık tamamen yönetmene ait bir aşamadır. Yönetmen senaristin yazdığı senaryoyu alır ve sahneleri planlara böler. Hangi planı nereden, nasıl

⁸³ Feridun Akyürek, **a.g.e.**, s.354

⁸⁴ Michel Chion, **a.g.e.**, s.250

çekeceğini hesaplar. Plan ölçeklerini, kamera hareketlerini belirler.⁸⁵ Çekim senaryonun önemini Semir Aslanyürek şöyle açıklamıştır:

*“Çekim senaryosu filmin kurgusunu, temposunu, mizansen hareketini ve betimsel çözümlemesini içinde barındırır. Kamera hareketleri, kullanılacak ekipman, aksesuar ve efekt malzemeleri çekim senaryosunda yer alır. Yönetmen çekim senaryosunu yazarken yanında sanat yönetmeni ile görüntü yönetmeninin bulunması ve tasarladığı her çekimi onlara danışarak tespit etmesi çekim esansında işi büyük ölçüde kolaylaştırır.”*⁸⁶

Çekim senaryosu oldukça teknik bir metindir. Sadece yönetmen, görüntü yönetmeni ve teknik ekibin bir kısmı tarafından okunur. O nedenle diğer senaryo aşamaları gibi çekim senaryosunun da edebi bir değeri yoktur. Dili tüm diğer film yazım metinlerinde olduğu gibi yalındır. 100-120 sayfalık bir uzun metraj film senaryosunun çekim senaryosu ortalama 300-350 sayfa olur.⁸⁷ Ancak günümüzde Türk sinemasında bu kadar detaylı ve uzun bir senaryo çalışması çoğu yönetmen tarafından yapılmamakta ve senaryo üzerine alınan küçük notlardan yola çıkılarak yapılan bir iki teknik ekip toplantısıyla yönetmen kafasındakileri ekiple paylaşmaktadır.

⁸⁵ Oğuz Gözen, **a.g.e.**, s.23

⁸⁶ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.198

⁸⁷ Öktem Başol, **a.g.e.**, s.154

2.1.4.1. Örnek Çekim Senaryosu

PLAN NO	MEKAN	ÇEKİM ÖLÇEĞİ	PLAN İÇERİĞİ	SES ve MÜZİK	TEKNİK NOTLAR
1	Doğa	UZAK P.	Güneş doğmaktayken trompet sesi duyulur.	Trompet sesi	Plan sonuna horoz ötüşü
2	Köy	GENEL P.	Sabahın erken saatleri köyün genel görüntüsü	Horoz ötüşü, köpek havlaması	Çekim üst açıdan objektif 18mm
3	Köy	GÖĞÜS P.	Köyün delisi bir sokakta koşuyor.	Köpek havlaması daha şiddetli	Geniş açı objektif

88

2.1.5. Storyboard – Resimli Taslak

Storyboard yani resimli taslak senaryo yazım aşamasının en son aşamasıdır. Senaryonun filme çekilmeden önce plan plan resmedilmesidir. İlk yıllarda kara kalem çizim olarak yapılan storyboardlar günümüzde dijital teknolojinin bütün imkanlarını kullanarak fotoğraflar, animasyonlar ve hatta bazen çekimlerle yapılmaktadır.

⁸⁸ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.200

Storyboard planlamanın önemli aşamalarından biridir. Yeşilçam sinemasının alışkın olmadığı bu çalışma sinema tarihinin başlangıcından beri dünya sinemasının vazgeçilmez bir unsurudur. İlk kez Dinozor Gertie adlı animasyon çalışması için Windsor Mc Cay tarafından uygulandığı kabul edilir. İlk bakışta çizgi roman gibi görünse de kamera açılarının takibi konusunda çizgi romandan ayrılır. Storyboard çalışmasının çekimden önce bitirilmesi, filmin bütçelendirilmesi, dekorun tamamlanması ve doğru zamanlamanın yapılması açısından çok gereklidir. Storyboard sanatçısı çalıştığı yönetmenin üslubunu çok iyi bilmek zorundadır. (Spielberg Jaws filminden beri aynı sanatçıyla çalışmaktadır).

Storyboard aslında aynı çekim senaryosunda olduğu gibi oldukça teknik bir metindir. Bu aşamada sahnelerin çekim planlaması sadece kelimelerle tarif edilmekle kalmaz aynı zamanda görsel bir boyut kazanır. Her sahne aynı bir çizgi romanda olduğu gibi şematik bir biçimde betimlenir. Zaman içinde storyboard da kendi biçimini oluşturmuştur. Hareketler (kişilerin hareketleri, optik kaydırmalar, kamera hareketleri), çekim açıları vs ile ilgili betimlemeler vardır. Bu betimlemeler yazılı olabileceği gibi görsel olarak da yapılabilir. Fantastik, bilim kurgu gibi türlerde storyboardlara bazı maketler, eklemli oyuncaklar vs de eklenebilir.⁸⁹

Çekimden önce çalışılacak kadraj, filmin formatı, temposu konusunda bilgilendirilmesi gerekir. Bir sinema filmiyle TV filmi, macera filmiyle duygusal filmin storyboard uygulamaları birbirlerinden çok farklıdır. Tüm çizim çalışmaları bittikten sonra Yönetmen artık kadraj problemleriyle kafasını meşgul etmeyecek, tek ve asil derdi olan oyuncuların istediği performansı almaya çalışacaktır.

⁸⁹ Michel Chion, **a.g.e.**, s.251

2.1.5.1. Örnek Storyboard

Fotoğraf 3:



90

⁹⁰ Milli Eğitim Bakanlığı, **MEGEP Grafik ve Fotoğraf Alanı** - Ankara, Storyboard, 2007, s.11

2.2. Drama ve Dramatik Yapı

Drama eski Yunancada “bir şey yapma” veya “yapılan şey” anlamına gelirdi. Aynı zamanda bu kelime “hareket halinde olan olay” yani “eylem” anlamında da kullanılmıştır.⁹¹ Genel olarak drama kelimesi herhangi bir olaydan çok belli birinin belirli bir şeyi yapması olarak algılanmıştır. Antik Yunan’da oldukça ilerlemiş olan tiyatro sanatının ve şiirin ilkelerini ilk kez dile getiren Yunan Filozof Aristoteles Poetika adlı efsanevi kitabında dramdan ve dramın ilkelerinden bahsederken aslında bahsettiği tür konusunu yaşamdan alan, yaşamı tekrarlayan, yeniden oluşturmaya çalışan bir sanat türüydü. Başka bir deyişle dram sanatı yaşamın birebir kendi değil ama yaşamdaki gerçekliğin yansılanmasıdır, gerçekliğin olduğu gibi aktarılışı değil, sanatçının süzgecinden geçerek yani belli bir kimsenin yaratış özellikleriyle tekrardan yansımalarıdır. Drama daha detaylı bir şekilde şöyle tanımlanabilir:

“Mesajı öznel olan, karakterlerin iç yaşantılarının veya dış olaylarının tanımlayıcı biçimde anlatan, epik ve roman türünün tersine, yazarın sahneye konuşan, oynayan ve karar veren karakterler aracılığıyla kendini ifade ettiği sanat biçimidir... Drama birbirlerini karşılıklı olarak etkileyen, sınırları belirlenmiş isteklere ve niyetlere ulaşma sürecidir.”⁹²

Drama aynı zamanda edebi bir tür de olsa edebiyatın diğer türlerinden ayrılır. Çünkü edebiyatın tüm türlerinden farklı olarak dramayı değerli yapan sözcükler değil eylemlerdir. Drama monolog ve diyaloglardan oluşan eylemlerdir. Her ne kadar drama söz dayalı bir yazım biçimi olsa da sonuçta sanatsal ve anlatımsal olarak sahnede icra edilmeye yönelik olarak yazılır. “Bu yüzden drama denildiğinde

⁹¹Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s.28

⁹²Bob Foss, **Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009, s.174

öncelikle diyaloglu bir biçimde yazılan ve oyuncular tarafından sahnede icra edilmeye yönelik bir piyes akla gelir. “⁹³

Dramanın en önemli ögesi çatışmadır. Aristoteles’in harekete neden olan diye tarif ettiği çatışma bütün eylemlerin başlangıcı, sebebi ve itici gücüdür. Çatışması olmayan herhangi bir öykü dramanın konusu olamaz.

“... oyun (drama) kökenince eylem anlamına gelmekle birlikte, eylem, oyunla özdeş değildir... eylem, oyunun temel yapısal bileşken koşuludur... aynı şey, oyun kişisi ile diyalog (dil) için de geçerlidir. Oyun kişisi de oyunun yapısal bileşkenidir (olmazsa olmazdır) ; eylem oyuncuda varlığını kazanır, kendini ortaya koyar... oyunun üçüncü yapısal bileşkeni diyalogdur (dramatik söz). Eylem, oyun kişisi ve diyalog oyunda ayrılmaz bir bütünlük oluştururlar... oyun kişisi ve diyalog, eylemde içerili değildir; eylemi eylem yapan dramatik karşıtlık, çelişme ve çatışmalardır; eylem, çelişme ve çatışmaların varoluş biçimidir.”⁹⁴

Drama her ne kadar tiyatroyu işaret etse de kendinden bin yıllarca sonra doğan sinema da konusunu yaşamdan alması ve eyleme dayanması yönünden dramanın kurallarını takip etmiştir. Ancak elbette her sanat disiplini gibi zamanla kendi anlatım yönetimi oturtmuş ve belirli yönlerden tiyatrodan ayrılmıştır. Bu ayrıma tezin ilerleyen bölümlerde daha detaylı değinilecektir.

Dramanın ilk ilkesini konusunu yaşamdan almak olarak belirleyen Aristoteles ikinci ilkeyi “canlandırma” olarak tarif etmiştir. Canlandırma yaşamın insanlar tarafından yeniden yansıtılmasıdır. Bu bakımdan da drama diğer sanat dallarından ayrılır çünkü kendini var edebilmek için yazarından başka insanlara da ihtiyaç duyar. Bu insanlar tarafından tekrar yansıtma, yaşamın yeniden canlandırılması, yani canlandırmadır. Üçüncü ilke ise “aksiyon” yani hareket, eylem

⁹³Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.35

⁹⁴Aziz Çalışlar, **Tiyatronun ABCsi**, İstanbul, Simavi Yayınları, 1993, s.23

olarak vermiştir. İçinde aksiyon olmayan hiçbir yapıt drama olamaz.⁹⁵ Burada sözü edilen aksiyon hem olaydaki, hem olgudaki, hem karakterdeki hem de sahne üzerinde gerçekleşen her türlü hareketi kapsar. Eğer aksiyon olmazsa konu ve karakterde bir ilerleme olamaz. Dramanın karakterinin değişimi ve konunun ilerlemesi aksiyonun varlığına bağlıdır. Kısaca aksiyon, bir nedene bağlı olarak değişikliğe neden olan ve etki uyandıran düşünce ya da harekettir.

Dramatik ise kelime olarak “sahne oyununa özgü olan”, ‘içinde çatışma, gerilim gibi olaylar bulunan, insan ilişkileri ile gelişen eser’ anlamına gelir.⁹⁶ Dramatizasyon ise genel anlamıyla gerçeği belirli kurallar çerçevesinde uyarlamaktır. Genellikle de bu kuralların kaynağı klasik tiyatrodur.⁹⁷ “Dramatik günümüzde acıklı sözcüğüyle karıştırılmaktadır. Bu doğru bir kullanım değildir. Komik olan, insanların güldüğü bir durum da dramatik olabilir. Dramatik olan içinde karşıtlık ve çelişkiler barındıran, insanla ilgili olan, canlandırılabilir ve aktarılabilir olan demektir.”⁹⁸ Yani bir eserin dramatik bir yapısı olabilmesi içinde barındırması gereken bazı özellikler vardır. En basit haliyle senaryo hikayenin inandırıcı ve gerçeğe yakın olması için neden-sonuç ilişkilerine ihtiyaç duyar. Bu neden sonuç ilişkilerini kuran drama yaratma sanatına da dramaturji diyoruz. Dramaturjinin temel bilgileri Aristoteles tarafından geliştirilmiştir. Aristoteles’in ‘Poetika’sı dramaturjinin kuramsal ilk bilgileri olarak kabul edilmektedir. Modern dramaturgiyi getiren ve bu anlamda dramaturgi kavramını bugünkü anlamında ilk kullanan ise G. E. Lessing olmuş; ve bunu ‘Hamburg Dramaturgisi’ (Die Hamburgische Dramaturgie) adlı çalışmasıyla ortaya koymuştur.⁹⁹

Yaşamın gerçekliği, kusursuz dengesi ve şaşmaz ölçüsü dramaturjinin de zirvesini oluşturur. Sinema dramaturjisinin temel amacı belirli kurallar çerçevesinde gerçeğin bir bölümüne en yakın senaryoyu oluşturmaktır.

⁹⁵Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s.28

⁹⁶http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.545122d93fd5e8.98214605

⁹⁷Bob Foss, **a.g.e.**, s.151

⁹⁸Burak Akyüz, **a.g.e.**, s.183

⁹⁹Esen Çamurdan, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996, s.59

“Dramaturji, dramatik metinlere ve onların görselleştirilmesine dair bir kavramdır. Dramaturjide oyun metni düşünsel ve estetik olarak çözümlenmekte, metnin görselleştirilmesi belli bir düşünce doğrultusunda yorumlanmaktadır. Dramatik öykülemeyi oluşturan temel parametrelerin görselleştirilmesine dayanan bu çalışma yapılmadığı zaman, filmler savruk birer anlatıya dönüşmektedirler.”¹⁰⁰

Nasıl yaşamda zamansız, nedensiz hiçbir şey olmazsa, nasıl tüm ayrıntılar bütüne tüm bütünler ayrıntıya bağlıysa senaryo da bu bağları kurmak zorundadır. Bu bağları kurarken gerçek yaşamdan yola çıktığı gibi yazarın hayal gücü de devreye girer. Hayal gücüyle gerçeğe eklemlenen dünyanın gerçek yaşamdan kopuk olmaması dramaturjinin başlıca görevidir.

“Yani sinema dramaturjisi, yaşamın diyalektiğinin anlamlandırılması, yeniden yapılanması ve sinematografa özgü bir yolla dile getirilmesi yöntemidir... Dramatizm insan yaşamının anlaşmazlıklarını (conflikt) ve çelişkilerini, insanın çevresi, toplumsal ve doğal ortamı ile karşılıklı ilişkilerini yansıtan ve onları genelleştiren, estetik bir kategoridir. Çıkarları ve amaçları birbiriyle çatışan ve bu çatışmaları ancak bir mücadele (collision) sonucunda çözümlenebilen insanlar dramatizmi meydana getirirler. Sanat yapıtları içerik ve biçimlerini gerçek yaşamdaki dramatizmden alır.”¹⁰¹

Dramanın ilk kuramcısı Aristoteles sanatçının yaptığıının zaten doğayı taklit etmekten başka bir şey olmadığını söylemiştir ve buna “Mimesis” adını vermiştir. Ona göre insan taklitçidir ve yarattığı sanat eseri de bundan ibarettir. Sanat dalları taklit biçimleriyle birbirinden ayrılır ve doğaya ne kadar gerçekçi taklit ederlerse o

¹⁰⁰Mustafa Sözen,” Sinemasal Dramaturji Ve Örnek Bir Çözümleme”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, sayı: 11, Konya, 2013, s. 1

¹⁰¹Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.50

kadar başarılıdır. ¹⁰² İşte dramaturjinin önemi de burada karşımıza çıkmaktadır. Sinema dramaturji bir senaryonun yaşama yakınlığı için gerekli olduğuna göre demek ki genel olarak başarısı için de gereklidir. Aristoteles'in yaşama yakınlık olarak tanımladığı şey senaryoda inandırıcılık ve gerçekçilik olarak karşılık bulmaktadır. Dramaturgide aranan bir diğer şeyse 'estetik denge'dir. ¹⁰³ Tema, durum ve karakterler arasındaki bağlantılar ve bunların amaca göre dengelenerek bir bütüne ne denli ulaşabildiği sorusu dengenin oluşup oluşmadığını da belirlemektedir.

Dramatik yapının ne olduğunu anlamak içinse önce "yapı" prensibinden bahsetmek gereklidir. Yapı kelime olarak "anlamına gelir. "Yapma, oluşturma, ortaya konulma, meydana getirme, bütünün bir araya getirilişinde uyulan dizge, strük." anlamlarına gelir. ¹⁰⁴ Burada temel olan bir şeyi meydana getirme ve bütünün bir araya getirilişidir. Dramatik yapı da senaryoda farklı unsurları bir parça-bütün ilişkisi içinde bir araya getirme yöntemidir. Hikayeyi oluşturan karakterler, çatışmalar, sahneler, sekanslar, diyaloglar eylemler, olaylar, düğümler, mekanlar, zamanlar, müzik gibi birçok unsur belirli bir mantık çerçevesinde bir araya getirilmeli ve bir amaca ulaşmak için doğru biçimde sıralanmalıdır. "Dramatik yapı zamk gibidir, hikayeyi bir arada tutan zamktır, hikayenin omurgası, zemini, temeli ve iskeletidir. Senaryoyu senaryo yapan budur. Dramatik yapısıdır." ¹⁰⁵

Dramatik yapısı doğru kurgulanmış bir senaryo, olay örgüsünün sebep sonuç mantığını izlediği, karakterlerin yaşamlarını değiştiren olaylar dizisinin görsel bir hikaye içinde, bir mücadele ve gerilimle seyirciye kime neyin niye olduğunu anlatan senaryodur. ¹⁰⁶

¹⁰²İsmail Tunalı, **Estetik**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011, s.11

¹⁰³Müzeyyen Buttanrı, **Çeşitli Yönleriyle Tiyatro**, Eskişehir, Osman Gazi Üniversitesi Yayınları, 2011, s.28

¹⁰⁴http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.546b32936699d6.84358282

¹⁰⁵Syd Field, **a.g.e.**, s.34

¹⁰⁶John Castello, **Senaryo Yazımı**, s.91

Aristo'dan beri piyes yazmanın ve dramanın yapısı, dramatik yapı üzerine düşünülmektedir. Sinema güzel sanatların en sonuncusu olma lüksüyle kendinden önce gelen sanatların kuramlarından faydalanmıştır. Sinema yazımı da dramatik yapı konusunda edebiyat ve tiyatrodan oldukça esinlenmiştir. Drama ve dramatik yapı Aristoteles'in M.Ö. 5. Yüzyılda tanımladığı üzere bir girişi, gelişmesi ve sonucu olan, konusunu günlük yaşamdan alan, seyircinin özdeşleşerek Katharsis (arınma) yaşadığı bir türdür.¹⁰⁷ Aristo'ya göre dramatik yapısı olmayan ve bütünlük duygusu taşımayan hiçbir eser başarı elde edemez. Bunu kendi sözleriyle şöyle ifade etmiştir:

*“Bütün öyküler ve eylemler arasında episodlara dayananlar en kötüleridir. Episodlara dayanan öykü deyince, içinde episodların birbirlerini olasılık yahut zorunluluk yasalarına göre kovalamadığı öyküleri anlıyorum. Bu gibi öyküler, güçsüz ozanlarca yazılır. Çünkü onlar daha iyisini başaramazlar.”*¹⁰⁸

Dramatik yapının doğru kurgulanması ve hikayenin gerekli bölümlerinin gerektiği gibi anlatılmasının öneminin ünlü yönetmen Steven Spielberg de şöyle ifade etmiştir: “İnsanlar nasıl hikâye anlatılacağını unuttular. Artık hikâyelerin bir ortası ve sonu yok. Genelde hiç bitmeyen bir başlangıç bölümünden oluşuyorlar.”¹⁰⁹

Var olduğu günden bu yana darama en büyük son izlenirliğine son yüzyılda ve hiç kuşkusuz sinema sayesinde ulaşmıştır. Daha önceleri onlar ve yüzlerle ifade edilen seyircilere ulaşan drama yazarı sinemayla yüz binlere hatta günümüzde milyonlara ulaşabilmektedir.¹¹⁰ Dram sanatı, yaşam ve yaşamın bölümleri üzerin düşünmenin en etkili yöntemlerinden biridir ve bu sebeple de çağımızda çok önemli bir iletişim aracı durumuna gelmiştir. Bu nedenle yazarın sorumlulukları artmış ve dramanın öğelerini daha etkin kullanma zorunluluğu doğmuştur.

¹⁰⁷ Aristoteles, **Poetika-Şiir Sanatı Üzerine**, İstanbul, Can Sanat Yayınları, 2014, s.19

¹⁰⁸ Aristoteles, **a.g.e.**, s.29

¹⁰⁹ <http://en.thinkexist.com/quotation/people-have-forgotten-how-to-tell-a-story-stories/363289.html>

¹¹⁰ Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı: Dram Sanatının Göstergeleri, Sahne, Perde ve Ekrandaki Anlamları Nasıl Yaratılır**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s.13

Aristoteles'ten 2000 yıl sonra bile dramanın tanımı aynı olsa da dramatik yapı çeşitli farklı başlıklar altında toplanmıştır.

2.2.1. Mimesis

Mimesis Yunanca “mimeisthai” kelimesinden türemiştir ve “taklit” anlamına gelir. Bugünkü karşılığı ile “öykünme” ya da tam açılımı ile “doğaya öykünme” tanımını sadece taklit etme biçiminde açıklamak mümkün değildir. Çünkü sanatçı eserini yaratırken, bu ister bir resim olsun, ister heykel, ister drama mutlaka kendinden bir şeyler katacaktır. O zaman burada tam anlamıyla bir taklitten değil öykünmeden, esinlenmeden söz etmek daha doğru olacaktır.

Mimesis kavramı ilk defa Yunan filozoflar Platon ve Aristoteles tarafından kullanılmıştır. Platon her şeyin idealar dünyasında var olduğunu, bu dünyadaki her şeyin onun taklidi olduğunu söylemiştir. Ona göre sanatçı doğayı taklit eden bir insandan başka bir şey değildir. Platon'un sanat felsefesine göre sanat eseri doğa güzelliklerinin bir yansıması, bir taklididir ve asıl gerçeklik değildir. Yaratılan eserler gerçekten uzak taklitler de olabilir. Lakin yine de taklitten öte değildirler. Gerçek zaten mükemmeldir ve insan sadece onu taklit edebilir.¹¹¹

Öykünme yani Mimesis kavramı Platon'dan sonra ele alan ve derinlemesine işleyen filozof Aristoteles olmuştur. Aristoteles Mimesis konusunda Platon'dan birkaç noktada ayrılmıştır. Ona göre öykünme bir tesadüf değil bir içgüdüdür yani psikolojik bir temeli vardır. O nedenle her insanda bir mimesis yeteneği ve hazzı olduğunu, sanatçının taklit ettiği şeyin ise varlıkların özündeki idea, fikir olduğunu söylemiştir.

“Genel olarak drama sanatını doğuran iki neden var gibi görünür ve bunların ikisi de doğal nedenlerdir. Daha çocukluktan başlayarak insanlar hem taklit emmeye eğilimlidir... hem de taklitten çok

¹¹¹Jale Erzen, “Kopya?”, Arredamento Mimarlık Dergisi, Şubat Sayısı, İstanbul, 2002, s. 57

hoşlanırlar. Bunun açık bir kanıtı, gerçekte çok zor seyredebileceğimiz şeylerin, örneğin en korkunç canavar görüntülerinin ya da kadvraların birebir taklidinden bile çok hoşlanmamızdır. Bunun nedeniyse öğrenmenin ... tüm insanlar için çok hoş bir şey olmasıdır. ¹¹²

Ayrıca Aristoteles tüm sanat dallarının kendine özgü bir anlatım biçimi ve aracı olduğundan bahsetmiştir. Ona göre her ne kadar tüm sanat dalları taklit temelinden doğuyorsa da bunu yapış biçimleri birbirinden farklıdır çünkü en temelde sanat eserini yaratırken kullandıkları araçlar farklıdır. Aristoteles bu düşüncesini şöyle açıklamıştır: “...Bütün sanatların ortak ortak özelliği, genel olarak mimesis (taklit) olmalarıdır. Ama birbirlerinden üç bakımdan ayrılırlar. Ya farklı nesneleri taklit eder ya farklı araçlarla taklit eder ya da farklı biçimde, farklı bir yöntemle taklit ederler.” ¹¹³

Aristoteles dramada her zaman eylem halindeki bir insan olmasından dolayı insanın taklit edildiğini ve sanatçının bunu üç biçimde yaptığını söylemiştir. Ona göre sanatçı ya olduğundan daha iyi ya daha kötü ya da olduğu gibi gösterir. Burada Aristoteles dramada karakter yaratma süreciyle ilgili sanatçının rolünün altını çizmiştir. O da kendinden önce gelen Platon gibi sanatçıyı birebir taklit eden değil ama yorumlayan, esinlenen bir yaratıcı olarak görmüştür:

“Taklit edenler, eylem içindeki insanları taklit ettiğine, bu insanlar da zorunlu olarak soylu ya da bayağı olduğuna göre ... kimi zaman bizden daha iyi gösterirler onları, kimi zaman daha kötü, kimi zaman da bizim gibi... Öyleyse sözünü ettiğim taklitlerin hepsi bu farkları gösterecek ve az önce belirttiğim bakış açısından, farklı şeyleri taklit ettikleri için farklı olacaklardır.” ¹¹⁴

¹¹² Aristoteles, **a.g.e.**, s.21

¹¹³ Aristoteles, **a.g.e.**, s.25

¹¹⁴ Aristoteles, **a.g.e.**, s.21

Aristoteles'in Platon'a karşı çıktığı bir diğer noktada doğanın ve gerçek olanın üstünlüğü konusundadır. Platon doğanın mükemmelliğini savunurken Aristoteles tam tersini söylemiş, gerçeğin eksik olduğunu dramainsa bu eksikleri tamamladığını savunmuştur. Örneğin tarihten bir olayı konu alan bir drama tarihten daha felsefi ve mükemmeldir. Tarihte olan olmuştur, olan sadece bir olaydan ibarettir oysa ki drama hem olanı hem ne olmuş olabileceği gösterir. "Ünlü Alman oyun yazarı ve dramaturg G. Eprahim Lessing Hamburg Dramaturjisi adını verdiği eserde bu düşüncayı şöyle açıklamıştır:

*"Dramatik ozan tarihçi demek değildir. Bir zamanlar ne olmuş olduğunu anlatmaz ancak bir olayı yeniden gözlerimizin önüne getirir. Bunu yaparken sadece tarihsel gerçeği anımsatmak amacını gütmaz; onun tamamen başka ve daha yüce bir amacı vardır: bizleri büyüleyerek bir şeyler öğretirken yüreklerimizi de etkilemek ister. Bunun için de tarih yaşamın taklidi, dram sanatıysa yaşamın yazar tarafından yansıtılmasıdır."*¹¹⁵

2.2.2. Katharsis

Yunanca kökeni "katharos" yani "saf" sözcüğü olan Katharsis, Antik Yunan'da tıbbi bir terim olarak vücudun zehir ve atıklarından temizlendiği doğal bir süreci tarif etmek için kullanılırdı. Daha sonra Aristoteles'in Poetika'da aynı kelimeyi ruh için kullanması arınma, temizleme, temizlenme, paklaşma, saflaşma anlamlarını da içinde barındıran sözcüğün sanat felsefesinde ruhsal arınma, boşalma, rahatlama gibi anlamlarda kullanılmaya başlamasına neden olmuştur. Bugünkü anlamıyla katharsis "insan duygularının sanat aracılığıyla uyarılarak arındırılması olayıdır."¹¹⁶ Bu terimi ilk kez Aristoteles Poetika adlı eserinde sanatla ilişkilendirmiş ve böylece katharsis sanat felsefesinin anahtar kelimelerinden biri haline gelmiştir.

¹¹⁵Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s.37

¹¹⁶Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.38

Antik Yunan’da tiyatronun doğuşu dinsel ayinler olduğundan ve her dini ayinde bir arınma duygusu söz olduğundan “arınma” tanımının sanatla bütünleşmesi elbette Aristoteles’ten de önce var olan bir durumdu. Ancak bu durum daha çok müzikle e dinle bağlantılandırılıyordu. Antik Yunan uzmanı Prof. Francis Peters bu bağlantıyı şöyle açıklamıştır: “Müzik aracılığıyla etki altına alınan ruhun bir arınışı, yani ruhu ahenkli hale getirmek suretiyle arındırma; aslında bu arınma felsefedir.”¹¹⁷ Yunanlılar ve Mısırlılar gibi birçok eski medeniyet yaşamın güçlüğüne insan üzerinde yarattığı etkinin farkındaydılar. Özellikle sınıfsal farklar, yaşam ve doğa koşullarının güçlüğü insanı birçok istenmeyen ve başı çıkılmaz durumla karşı karşıya getiriyordu. Antik Yunan hekimleri ruhsal pisliklerin en az fiziksel pislikler kadar insana zarar verdiğinin farkındaydılar. Bunun tedavi araçlarından biri olarak görülen drama kutsal bir şeydi ve sadece yılın belirli zamanlarında yapılmalıydı. Onlara göre :

*“Duygusal zehirler de tıpkı fiziksel zehirler gibi bedende birikir ve düzenli aralıklarla temizlenmezlerse feci sonuçlara yol açabilirlerdi. Sanattan, müzikten, spordan, danstan ya da dramdan duygusal rahatlama elde edemeyen insanların kaçınılmaz olarak saldırganlık, düşmanlık, sapıklık veya toplum açısından tehlikeli başka yollarla kendini gösterecek zehirli duygulara yenik düşüleceğine inanılırdı. Bu nedenle akılla beden arınması için yılda dört kez yapay katharsis sağlayan mevsimlik festivalleri geliştirdiler.”*¹¹⁸

Platon da Devlet adlı eserinde arınma üzerinde durmuş lakin arınmanın sadece tartışma yoluyla olabileceğini savunmuştur. Tartışmanın yani arınmanın yolu da dildir. Yani Platon’da arınma zihinseldir ve doğru bilgiye giden yollardan biridir. Burada bahsettiği bilgi sanatın bilgisi değil ideaların bilgisidir. Ona göre arınmanın sanatla bir ilgisi yoktur. Arınma diğer her şey gibi doğru bilgiye ulaşma yolunda bir araçtır sadece. Bu arınma yönteminin nasıl uygulanacağını da şöyle açıklamıştır:

¹¹⁷Francis E. Peters, **Antik Yunan Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2004, s.12

¹¹⁸Christopher Vogler, **Yazarın Yolculuğu-Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları**, İstanbul, Okyanus Yayıncılık, 2009, s.444

“Ruhu arındıran, soru sorarak tartışma yoludur. Öğrenmeye engel olan şeyleri, önyargıları, kırıntı bilgileri soruşturarak ve tartışarak ruhumuzdan uzaklaştırırız ve arınırız. Arınma en iyi ve akıllı ruh durumudur.”¹¹⁹

Aristoteles ise arınmayı dinsel anlamından çıkartıp sanatla ilişkilendirmiştir. Platon’dan farklı olarak onun görüşünde arınma duygular yoluyla olur. Ona göre katharsisin gerçekleşeceği yer dramadır. Böylece katharsis kelimesini sanatın tam kalbine konumlandırmış olur. Poetika’da yer alan ve tüm sanat felsefesine yön veren ünlü cümlesi şudur: “...Taklit (mimesis) anlatı yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapılır; uyandırdığı korku ve acıma aracılığıyla da bu türden heyecanların katharsisini gerçekleştirir.”¹²⁰

Aristoteles mimesis ve katharsis kavramlarını dramanın yaratım süreci için bir arada kullanmıştır. Ona göre sanatçı mimesis içgüdüleriyle karşısındakine katharsis yaşatma amacıyla eser medyana getirir. Burada dramanın temel amacını da ortaya koymuştur: seyirciye arınma duygusunu yaşatmak. Sanat eserini izleyince duyulan trajik haz ile insanın parçalanmış bütünlüğü yeniden kurulur; unutulmuş değerler hatırlatılır. Aristoteles’e göre tragedyanın vazgeçilmez ögesi olan öyküde ‘trajik olan’, olaylar örgüsüne öyle bağlıdır ki, karakterlerin davranış ve seçimleriyle birlikte insana adeta tokat atar. Öykü, tragedyanın birincil amacı olan acıma ve korkuyu gerçekleştirme üzerine kurulmalıdır.¹²¹

Platon ve Aristoteles katharsisin gerekliliği konusunda anlaşamamışlardır. Platona göre drama tehlikelidir ve ortaya çıkmaması gereken duyguları körükler. Burada bahsettiği tehlike devlete ve toplumsal düzene karşı kişinin kuşku duymasına neden olabilmesidir. Ona göre denetim altında tutulan ağlamaya ve üzülmeye duyulan doğal açlık drama tarafından tetiklenmekte ve bu heyecanlar yüzünden insanın etkinliği durmaktadır. O nedenle dramanın gereksiz hatta tehlikeli olduğunu

¹¹⁹Ömer Naci Soykan, **Metin Okuma:Platon- Sofist**, İstanbul, Ara Yayıncılık, 1991, s.230

¹²⁰Aristoteles, **a.g.e.** s.32

¹²¹Hülya Can, “Aristoteles’te Katharsis Kavramı”, **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:2, Ankara, 2006, s.67

söylemiştir. Aristoteles ise tam tersine buradaki heyecanın zaten dışarı çıkması gerekmektedir. Hiçbir tehlikesi de yoktur. Çünkü insan bu duyguları içinde tutmaktadır ve onlardan bir şekilde arınması gerekmektedir. Eğer arınmazsa asıl o zaman bu duygular tehlikeli bir hale gelebilir. O nedenle de drama sağlıklıdır ve gereklidir çünkü duyguları düzenler. Drama bu duyguları ve duyulan heyecanı düzenleyen bir araçtır. Bu nedenle de dramanın büyük amacı işte bu arınmayı gerçekleştirmek, insandaki duygu düzenini sağlamaktır. Bunu da birbirinden ayrılmaz olan acıma ve korku duygularıyla yapar. Seyircinin yakınlık duyduğu karaktere karşı hissettiği acıma ve korku, seyirciyi etik bir arındırmaya, dolayısıyla da bir adalet bilincine ulaştırır.

“... katharsis acıma ve korku duygularıyla insandaki ‘acı veren öge’yi yıkayıp arıtır. Ancak Aristoteles acıma ve korkunun yapısında acı veren bir öge var demek istemiyor. Her ikisi de acı çekme ve huzursuzluk duygularının özellikleridir. Demek ki acı çekmekten kurtulmak için acıma ve korkuyu içeren duygu bütünlüğünden kurtulmak gerekmektedir. Bunun için de kahraman acıma duygusu verecek biçimde bize karşı estetik bir uzaklık kazanmalı ama korku verecek biçimde de yakınımızda bulunmalıdır.”¹²²

Katharsis Antik Yunan’dan beri aynı kalan ve hala aynı anlamda kullanılan çok nadir terimlerden bir tanesi. 2000 yıldan daha fazla bir zamandır sanatçılar seyirci üzerinde bir arınma duygusu yaratma çabasındalar. Dramanın temeline oturan bu amaç elbette sinemanın da uzağında değildir. Dramatik bir öykü işleyen tüm eserlerde olduğu gibi sinema filmleri de seyirciyi tatmin etmek ve böylece beğenilmek ister. Bir başka deyişle:

¹²²Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s.52

“Kaliteli sanat eserleri ve iyi eğlence ürünleri psikolojik içgörüyü açığa çıkartır ve duyguların boşalmasını sağlar. Bunun kökleri ruhumuzun derinliklerinde ve türümüzün geçmişinde yatıyor. Dramın kökenlerine bakacak olursak katharsisin her zaman arzulanan bir etki ve aslında dramatik deneyimin temeli olduğunu görürüz.”¹²³

2.2.3. Özdeşleşme

Özdeşleşme kelimesi kökeni olan “özdeş” “ayrıt edilmeyecek kadar benzer olan, aynı” anlamına gelir. Özdeşleşme de kelime olarak, özdeş duruma gelme yani aynılaşıma, benzerleşme anlamındadır.¹²⁴ Sanat felsefesi anlamında baktığımızda ise insanın kendini başkasının tasarladığı bir dünyada birinin yerine koyması anlamına gelir. Dramanın konusu olan özdeşleşme ise insanın kendisini bir sanat yapıtında hissetmesi, izlediği oyundaki kişilerden birinin yerine koyarak onunla aynılaştırması, yani özdeşleşmesi, onun yaşadıklarını yaşıyormuş, hissettiklerini hissediyormuş gibi deneyimlemesidir.¹²⁵ Sinemada kullanılan anlamı da budur. Seyirci izlediği öyküdeki bir karakterle özdeşleşir, onun hikayesinin içine girer, yaşadıklarını kendi yaşıyormuş gibi takip eder ve böylece katharsis yaşar. Başka bir deyişle “bireyin kendisini bir iletişim aracı karakteri yerine koyup, o karakter gibi duyumsaması, böylelikle o karakterin hissettiği varsayılan duyguların aynısını yaşayıp aynı olayları deneyimleyebilmesidir özdeşleşme.”¹²⁶

Aristoteles’e göre gerçek bir katharsis ancak seyircinin karakterin yerine kendini koymasıyla, yani özdeşleşme ile mümkün olur. Hiç kimse, gerçekte kötü bile olsa, kötü olarak algılanmak istemez bu nedenle kötü karakterle özdeşleşmez. Herkes kader mahkumu bir iyi karakter arar kendine özdeşlemek için. Ona göre özdeşleşmenin sağlanabilmesi karakterin mutlaka taşıması gereken 4 özellik vardır:

¹²³Özdemir Nutku, **A.e.**, s.54

¹²⁴http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.545b514b4be8f0.93804477

¹²⁵Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.39

¹²⁶Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, İstanbul, Ark Yayınları, 1995, s.271

Bunlardan ilki biraz önce sözünü ettiğimiz iyilik koşuludur. Karakterin iyi olup olmadığı ise yaptığı seçimlerden belli olur. İyi karakterler iyilikten yana seçimler yaparlar ve bunu dışa vururlar. Böylece seyirci o karakterin iyi olduğunu anlar. İkincisi uygunluğudur. Karakterin hikayeyi anlatmaya uygun bir karakter olması gerekmektedir. Örneğin bir karakterin kadın ya da erkek olması hikayeye uygunluğunu etkiler. Bazı hikayeler kadınlarla bazı hikayelerse erkeklerle anlatılamaz. O dönemki kadın erkek rollerinin kalın çizgilerle ayrılmış olması nedeniyle Aristoteles cinsiyet örneği üzerinde durmuştur. Burada kastettiği karakterin toplumsal rolünün getirdiği bazı özelliklerdir. O özellikler ve toplumsal kodlar göz önüne alınarak karakter seçilmelidir. Yoksa hikaye inandırıcı olmaktan çıkar. Üçüncü özellik benzerliktir. Burada anlatmak istediği iyilikten farklı bir şeydir. Gerçeğe benzerlik, fiziksel benzerliktir. Karakterin görüntüsü, giyimi, kuşamı, konuşması gerçeğe benzemelidir. Aristoteles burada köle ve soylu örneği üzerinden gitmiştir çünkü o dönemde soylu ya da köleyi daha ilk bakışta birbirinden ayırmak mümkündür. Eğitimli bir kimseyle eğitimsiz bir kimsenin konuşma biçimleri de aynı olmayacaktır. Bugün için aynı şeyi sosyo-ekonomik statüler ve kişinin eğitim durumu ile ilişkilendirebiliriz. Dördüncü ve en önemli özellik tutarlılıktır. Tutarlılık taklit edilen kişi bile olsa burada da tutarlı bir tutarlılık olması gerektiğini söylemiştir Aristoteles. Burada karakterin nedensiz davranışlarda bulunmaması, taşıdığı özellikleri sebepsiz değiştirmemesidir. Aynı yaşamda olduğu gibi. Bu dört özellik de taklit edilen kişinin gerçeğe yakınlığıyla ilgilidir. Seyirci karşısındaki karakterin gerçekliğine ne kadar inanırsa onunla o kadar özdeşleşir, sonucunda o kadar güçlü bir katharsis yaşar ve eserden o kadar memnun kalır.¹²⁷

Aristoteles'ten binlerce yıl sonra S. Freud da özdeşleşmenin seyirci üzerindeki etkisini benzer şekilde anlatmıştır.¹²⁸ Freud'a göre sahnedeki kahramanla özdeşleşen seyircinin, kahraman üzerinden kendi ıstırap deneyini gerçekleştirdiğini, özdeşleşme sırasında seyircinin siyasal, toplumsal ve cinsel kaygılardan uzak olduğundan dolayı kendini tehlikeye atmaksızın bu deneyi zihinsel olarak

¹²⁷ Aristoteles, **a.g.e.**, s.50-51

¹²⁸ Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, İstanbul, Hayalet Kitaplığı, 2008, s. 93

gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Aynı zamanda sahnedeki ıstırap da zihinsel olmalıdır ve ıstırapın kaynağı, çatışma içeren olaylardır. Bu olaylar ayrıca zorlama bir çatışmayı değil iradenin direncini de ortaya koymalıdır.

Özdeşleşme ile ilgili en büyük önyargı özdeşleşme sağlanabilmesi için karakterin illa sempatik olması gerekliliğidir. Halbuki bu doğru değildir. Burada temel olan seyircinin kendini karakterle ilişkilendirebilmesidir. Eğer seyirci en ufak bir öge ile bile kendinden benzerlik kurabilirse karakter bir dolandırıcı bile olsa özdeşleşme gerçekleşir.¹²⁹ Çünkü seyirci onun kötü durumunu, yaşadıklarını, koşullarını anlamaya çalışacak ve aynı koşullar altında benzer davranışlarda bulunacağını var sayacaktır. Tabi burada önemli olan karakterin davranışlarının sebeplerinin öyküde iyi kurulması ve seyirciyi ikna edebilmesidir. Bunu yapmanın en yaygın yolu ise karakter ne yapıda olursa olsun ona evrensel bir amaç vermektir. Tanınma, kabul görme, sevmeye ve sevilme, anlaşılma gibi tüm insanlarda ortak olan sosyal bir takım ihtiyaçlar bunların en sık kullanılanlarıdır. Evrensel gereksinimlerle özdeşleşme seyircinin en kolay kurduğu özdeşim biçimidir.

Aslında sinema ve özdeşleşme kavramı en başından beri iç içedir. Daha ilk film gösterimi yapıldığı anda üzerlerine gelen trenden kaçan seyirciler (Trenin Gara Girişi – Lumiere Kardeşler) özdeşleşmenin bir kanıtı değil midir? Karanlık bir ortamda fotoğrafın gerçekçiliği karşısında seyirci izlediği şeyin içinde hissetmemiş midir kendini? Sinema gerek anlatım biçimi, gerek araçları gerekse izleme koşulları nedeniyle özdeşleşmenin seyircide en yüksek dozda yaşandığı sanat dalıdır. Sinemaya giden bir seyirci karanlık bir ortamda tam konsantre olarak yani görme ve duyma algıları tamamen odaklanmış bir biçimde filmin içindedir.

Sinemaya giden bir seyirci tüm dış dünyadan soyutlanmıştır ve bu karanlık odada gördükleri ona hem bir görsel haz yaşatır hem de görüntüdeki film kişisiyle özdeşleşmesi sonucu yaşadığı narsistik hazdır. Aynı zamanda seyirci imgelerin de öznesi olarak hisseder kendini. İmgeleri yönettiğini, anlamlandırdığını,

¹²⁹Christopher Vogler, **a.g.e.**, s.146-147

biçimlendirdiğini düşünür. Bunun en büyük nedeni projektörün seyircinin arkasında yer alması ve böylece seyircinin gösterilen imgeleri kendinin sanmasıdır.¹³⁰

Oyuncular, senaryo, kurgu, ses ve müzik seyirciyi karakter ya da karakterlerle özdeşleştirmek için var gücüyle uğraşır. Bunu başardıktan sonra da seyirciyi filmin içine alarak deneyimletmek istediği duyguları yaşatır.

Sinema aynı zamanda tüm sanat dalları içinde insanın özdeşleşmeyi en rahat biçimde yaşadığı sanat dalıdır. Bunun sebebi kısacık bir zaman dilimi içinde insanların günlük dertlerini unutma arzusunu yerine getirebilme özelliğidir. Ünlü yönetmen Andrey Tarkovski bunun sinemanın insanlara asla sahip olamayacakları dünyaları sunma becerisinden kaynakladığını söylemiştir.¹³¹ Tarkovski'ye göre insanlar sinemada deneyim kazanır, zenginleşir ve derinleşir. Bu eşsiz bir deneyimdir ve sinemanın temel gücü de budur. Bunu gerçekleştiremeyen bir film ancak uyuşturucu ya da eğlence malzemesi olabilir.¹³²

2.2.4. Geleneksel - Klasik Yapı

Geleneksel yapı Aristoteles'ten beri tarifi yapılan, seyircinin en kolay algıladığı, eseri izlerken deneyimlemesi hedeflenen duyguları herhangi bir şaşırtma olmadan giriş-gelişme-sonuç ilişkisiyle veren yapıdır. Senaryonun yapısı sadece o filmin öyküsünün gelişim ve oluşturulma modelini değil aynı zamanda o öykü ile izleyicinin deneyimlerinin de yapısıdır. Çünkü izleyici için bir filmin çekici olabilmesi aynı zamanda izleyicinin o filmde deneyimledikleri ile ilgilidir. Seyircinin ilgisi ancak öykünün gelişim modelini ve bütününe algılamasıyla ayakta kalabilir. Öyküyü çevreleyen bütünlük ve tutarlılık inandırıcılığını da arttıran bir sebeptir. Öyküdeki kopukluklar, yerine oturmayan taşlar, kafa karıştırıcı ve cevap bulmayan durumlar, bütünlük hissine hizmet etmeyen gereksiz ayrıntılar gibi

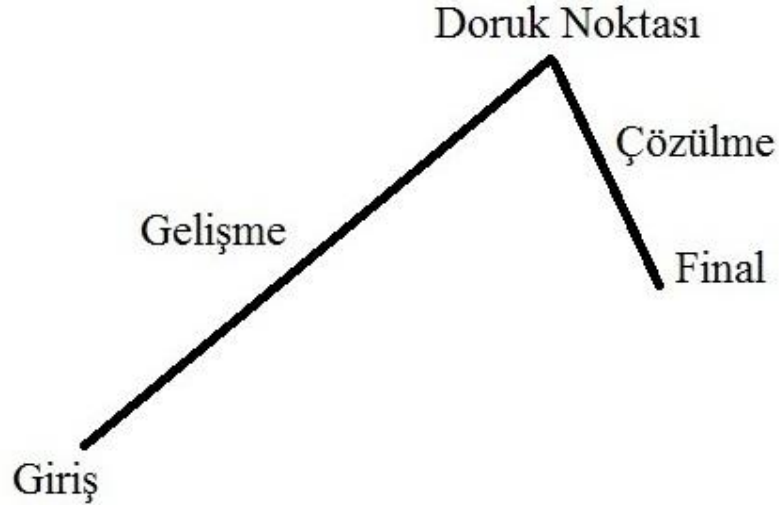
¹³⁰Susan Hayward, **Key Concepts in Cinema Studies**, Londra, Routledge Publish, 1995, s.148

¹³¹Elif Nuyan, **Sinema Felsefesine Giriş**, Bursa, Sentez Yayıncılık, 2013, s.79

¹³²Andrey Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, İstanbul, Afa Yayıncıları,1992, s.76

seyirciyi hikayeden kopartacak her unsur dramatik yapının kusurlarını işaret eder. Geleneksel yapı ise bu kusurları en aza indirmek için binlerce yıllık yazım deneyimine bağlı olarak işi şansa bırakmayan, oturmuş kurallarıyla seyirci tarafından kabul görmüş ve bu nedenle de yazarlar tarafından en çok kullanılan yapıdır. Geleneksel dramatik yapı Antik Yunan'dan beri aynı şema ile tarif edilir:

Şema 1:



133

Geleneksel yapıda öykünün başlangıcında, yani giriş bölümünde dramanın olmazsa olmazı “çatışma” vardır. Çatışmanın detaylarına tezin ilerleyen bölümlerinde değinilecektir. Bu çatışmaya karşı karakter ne yapacağını bilemez, bir süre çıkış yolu arar. Burada seyircide merak, korku ve gerilim oluşur. Sonunda karakter kararını verir ve bir mücadeleye girer, bu noktada seyircinin merakı da zirvededir. “Geleneksel anlatımın temeli ‘özdeşleşme’ ve ‘arınmaya’ (katharsis) dayanır. Arınma izleyicilerin duygularına yönelerek yapay gerilimlerle sağlanır.”¹³⁴ Çatışma karakter için dayanılmaz bir hale gelene, yani doruk noktasına ulaşana kadar gerilim ve merakla öykü gelişmeye devam eder. Her aşamada seyirciye yeni

¹³³William Miller, **Senaryo Yazımı – Sinema ve Televizyon İçin**, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009, s.23

¹³⁴Feridun Akyürek, E. Nezir Orhon, **Dizi Senaryosu Yazmak**, İstanbul, Mediacat Yayınları, 2009, s.70

ipuçları verilerek ama aynı zamanda heyecan ögesi canlı tutularak doruğa ulaşılır. Final bölümündeyse çatışma çözülür, karakter (dolayısıyla da onunla özdeşleşmiş olan seyirci) rahatlar ve öykü biter.

Hollywood'un en ünlü senaryo yazarlarından Syd Field geleneksel yapıyı şöyle tanımlıyor: "Senaryoyu bizi dramatik çözülmeye doğru yönlendiren, birbiriyle ilgili hadiselerin, bölümlerin ve olayların doğrusal düzenlemesi olarak tanımlayabiliriz. O zaman senaryoyu yazmak için gerekli olan paradigma başlangıç, orta ve son olacaktır."

Şema 2:

1. Kısım	2. Kısım	3. Kısım
Sayfa 1-30 Kuruluş	Sayfa 30-90 Yüzleşme	Sayfa 90-120 Çözülme

135

Yukarıda da görüldüğü üzere Syd Field'in burada sözünü ettiği paradigma tam da Antik Yunan'dan beri çizilen şemayı tarif etmektedir. Hemen hemen tüm Hollywood yazarlarının bu şemayı takip ettiği düşünülürse, bu filmlerin neden geleneksel yapıda yazıldığı da anlaşılabilir.

Klasik Hollywood gişe filmlerinin hemen hemen tamamının bu yapı çeşidiyle yazılması bir tesadüf değildir. Geleneksel yapı risk almak istemeyen ticari başarı peşindeki tüm yapımcılar için vazgeçilmezdir. Bugün herhangi gişe başarısı yüksek filmi ele alsanız geleneksel yapı ile kurgulandığını görebilirsiniz. Örneğin bir Hollywood klasiği ve gişe rekortmeni Rambo filmini ele alalım. Öykünün hemen

¹³⁵Syd Field, *a.g.e.*, s.257

giriş bölümünde çatışmanın verildiğini görebilirsiniz. Eski bir asker olan Rambo yeni geldiği kasabada şerif tarafından hoş karşılanmaz ve kasabayı terk etmesi istenir. Söz dinlemeyip kasabaya tekrar girmeyi dener ve yakalanır. Şerif ve polisler tarafından acımasız bir sorgulamaya tabi tutulan Rambo onların elinden kaçır ve ormana sığınır. Buraya kadar çatışma ve gerilim hat safhadadır. Seyirciye karakterin davranışları için gerekli olan tüm sebepler verilmiş ve seyircinin karakter ile özdeşleşmesi sağlanmıştır. Seyircinin kafasında soru işaretleri yoktur. Daha sonra gelişme bölümü başlar. Rambo kaçarken çatışmalardan birinde bir polis öldürür. Burada artık hikaye bir insan avına dönüşmüştür. Yine bu bölümde Rambo efsanevi lafını eder ve “İlk kanı onlar akıttı.” diyerek haklı gerekçelerini seyirci ile paylaşır. Gelişme bölümünde seyirci hikayenin ve karakterin geçmişini öğrenir. Örneğin bu hikayede polisler Rambo’nun aslında kahramanlık madalyası sahibi bir Vietnam Gazisi olduğunu öğrenir. Ancak artık her şey için çok geçtir ve olay çoktan bir intikam meselesine dönüşmüştür. Final bölümünde yine geleneksel yapıya uygun olarak mesele çözülür, Rambo başarıya ulaşır ve teslim olur.

Bu hikayede Aristoteles’in anlattığı dramatik yapının ve karakterin hiç dışına çıkılmamıştır. Kader kurbanı bir ana karakter, karakterin harekete geçmesini sağlayan geçerli sebepler, karakterin iyi seçimler yapması ve bunların sürekli seyirciye hatırlatılması, karakterlerin tutarlılığı (iyinin hep iyi kötünün hep kötü olması ve bu durumun sebepsiz değişmemesi), bir giriş gelişme ve sonuç bölümünün bulunması ve bunların aynı sırada yer alması gibi unsurlarıyla geleneksel yapıya tam uygunluk sağlar.

Klasik yapı Antik Yunan’dan beri Giriş-Gelişme ve Sonuç bölümlerinden oluşur ve bu bölümler eserde aynı sırayla yer alır. Aristoteles dramının bölümlerini şu şekilde açıklamıştır:

“Drama bir bütünü oluşturan, bir sonuca varan ve zaman içinde belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklididir. Bütün dediğimiz başlangıcı, ortası ve sonu olan bir şeydir. Başlangıç, zorunlu olarak

başka bir şeyin ardından gelmeyen şeydir ama ondan sonra başka bir şey doğal olarak var olur, meydana gelir. Sonuca gelince, tersine, zorunlu olarak bir şeyden sonra olagelen şeydir ama ondan sonra başka bir şey meydana gelmez. Orta da bir şeyin peşinden gelen ve başka bir şeyin izlediği şeydir. Demek ki iyi düzenlenmiş öyküler rastgele başlayıp bitmemeli ve sözünü ettiğimiz bu sıraya uymalıdır.”¹³⁶

Her ne kadar bu klasik tarif 2500 yıldır geçerliliğini devam ettirse de günümüzde karmaşıklaşan anlatımlar, karmaşık ve derinleşen hikayeler Giriş Gelişme ve Sonuç bölümlerini kendi içlerinde bazı farklı bölümlere ayırmıştır.

2.2.4.1. Giriş

Giriş bölümü adından da anlaşılacağı üzere filmin giriş, başlangıç bölümünü ifade eder. Bu genellikle filmin ilk 5 - 30 dakikası, yani senaryonun ilk 5- 30 sayfasıdır. Bir filmin ilk görüntüsünden itibaren giriş bölümü de başlamış olur. Giriş bölümünün finali yükselme yani gelişme bölümünün başlamasıyla olur. Bu süre her filmde değişebilir bu nedenle tam olarak şu dakikada ya da şu sayfada sona erer demek mümkün değildir.

Giriş, izleyicinin karakterle, konuyla, mekanla, ana çatışmayla ve bazı yan unsurlarla (yan karakter, yan olay vs gibi) tanıştığı bölümdür. Bu nedenle gerek görsel öğelerle, gerekse sesle yazarın hikayesini tanıttığı, seyircide merakı uyandırdığı bölüm de burasıdır.

Antik Yunan’da bu bölümde sahneye bir aktör çıkar ve piyesin geçtiği yeri, karakterleri, ana olayı seyirciye anlatırdı. Sinemada da bazen buna benzer uygulamalar yapılmakta, filmin bir karakteri ya da bir dış ses filmle ilgili bilgileri vermektedir. Eğer bu tarz bir anlatıcı yoksa giriş bölümünde genellikle önce mekan gösterilir. Birçok film hikayenin geçtiği mekanın genel çekimleri ile başlar. Bunun

¹³⁶ Aristoteles, , a.g.e., s.34

nedeni seyirciye mekanı gözlemlene olanağı vermektir. Bazen mekanın seyirci tarafından doğru algılanmasını sağlamak için mekanın adı yazı olarak da verilebilir. Bu genellikle şehir genel planının üzerine gelen küçük bir yazıdır. Eğer filmin geçtiği zaman günümüzden farklıysa o zaman mekan isminin yanına zaman da eklenir.

Seyirciye hikayeyi tanıtmamanın bir başka yöntemi de farklı görsel öğeler kullanmaktır. Örneğin bir harita, bir animasyon, bir şarkı, bir gazete kupürü ya da arşiv görüntüleri de seyirciye öyküyle ilgili ihtiyacı olan ilk bilgileri verebilir.¹³⁷ Bunun en güzel örneğini Oliver Stone'un Nixon filminde görüyoruz. Başkan Nixon'ın hayatını anlatan filmin başlangıç sahnesinde belgesellerden alınmış arşiv görüntüleri gösterilerek seyirciye başlayacak filmin zamanı, mekanı ve olayı hakkında bilgi verilmiştir. Bu aynı zamanda bazı tarihi olayları uzun uzun anlatmak yerine kısaca hatırlatarak ya da göstererek zaman kazanmanın da etkin bir yoludur.

Giriş aynı zamanda karakterin ana çatışmasının yani film boyunca sürdüreceği mücadelenin motivasyon kaynağının da seyirciye anlatıldığı bölümdür. Karakter neden bu mücadeleye girecektir, bu mücadeleyi vermezse neler kaybedecektir, karakterin mücadeleye girip girmeme konusundaki karar süreci, çatışmanın koşulları ve nedenleri yine bu bölümde seyirciye gösterilir. Böylece giriş bölümü sona erdiğinde seyirci karakter hakkında az çok bilgi sahibi olmuş, mekanı ve zamanı algılamış, karakterin ana çatışmasına ve onun nedenlerine inanmış olur. Sonucunda da dramatik öykünün iki itici gücü merak ve gerilimle filmi izlemeye devam eder.

2.2.4.2. Sergileme

Sergileme giriş bölümünün açıklama ve tanıtmak kısmıdır. Genellikle filmin ilk birkaç dakikasıdır. Ana karakterin, ana mekanın, zamanın, konunun seyirciye tanıtıldığı, gerek görsel gerekse işitsel öğelerle açıklandığı bölümdür. Bu ilk

¹³⁷Öktem Başol, , a.g.e., s.340

dakikalar filmde kim nerede ve nasıl bir ortamda bulunuyor, hikaye nasıl bir ortamda, hangi ülkede, hangi şehirde, hangi zaman diliminde geçiyor gibi soruların cevabının genel hatlarıyla verildiği dakikalardır. Buna filmin “açılış sahnesi” de denir. Seyircinin hikayeyle, karakterle, mekanla ve zamanla ilk tanışması bu bölümde gerçekleştiği için bazı senaryo kitaplarında “tanışma sahnesi” olarak da geçer.

Sergileme bölümünde filmin konusu henüz ortaya çıkmaz lakin izleyiciye filmin türü hakkında bilgi verilir. Sergileme sahnesini ya da sekansını (aralarında konu bütünlüğü olan sahneler birliği) izleyen biri o filmin komik, dramatik, trajik veya melodramatik olup olmadığını anlar. Senarist bunu diyaloglarla, görsel bir takım sembollerle, olay ya da durumlarla anlatabilir.

Filmlerde şehir genellerle başlayıp bazen daha küçülerek mekanları tanıtan, örneğin şehir genelden köy genele oradan köy kahvesine, köy kahvesindeki detaylara ve oradan da kahvede birbiriyle komik bir biçimde tartışan iki karaktere doğru küçülen bir anlatım bir sergileme sahnesidir. Burada bize hikayenin nerede geçtiği nasıl bir ortamda cereyan ettiği ve ana karakterler tanıtılmış olur. Hatta karakterlerin tartışma biçiminin komik olmasından birazdan izleyeceğimiz filmin bir komedi olduğu konusunda da bilgi sahibi oluruz.

Sinema tarihinde bazı sergileme sahneleri anlatımdaki başarıları ve hikayeye girişteki etkileyicilikleri açısından sinema tarihinde ayrıcalıklı yere sahiptirler. Örneğin Orson Wells’in Yurttaş Keyn’indeki (Citizen Keyn) “Geçiş Yok” yazılı tel örgülerden sisler içine oradan üzerinde Keyn’i temsil eden K harfinin bulunduğu demir parmaklıklara, kafes içindeki maymunlara, kasvetli mekanın detaylarına ve oradan da hasta olduğu belli olan bir adamın elindeki cam oyuncağı düşürmesiyle devam eden sergileme sahnesi birçok eleştirmen tarafından sinema tarihinin en başarılı sergileme sahnesi olarak kabul edilmektedir. Yine Quentin Tarantino’nun yazdığı ‘Katil Doğanlar’ (Natural Born Killers) filminin sergileme sahnesi sergileme sahnelerinin en başarılarından biri olarak kabul edilmektedir:

Fotoğraf 4:



Filmin ilk karesi kovboy şapkalı üç adamın yol üzerindeki bir restoranda durmasıyla başlar. Adamların kıyafetlerinden ve etrafın kuraklığından buranın Amerika'nın Teksas eyaleti civarı olduğu anlaşılmaktadır. Diğer ülke izleyicileri ise Amerikan filmlerinden oldukça aşina oldukları iki sembolden: kovboy şapkası ve kurak tozlu arazilerden bu okumayı yapacaktır. Böylece filmin daha ilk karesinden hikayenin nerede geçtiğini anlaşılmış olur.

Fotoğraf 5:



Adamlardan iki tanesi içeri girer, gördükleri ve gözlerine inanamadıkları bir şey üzerine alaycı bir biçimde konuşmaya başlarlar.

Fotoğraf 6:



Oldukça genç, seksi bir kadın restoranın ortasında, müzik kutusu eşliğinde dans etmektedir. Adamların bahsini ettikleri ve şaşırdıkları olayın bu kadının dansıdır.

Fotoğraf 7:



Adamlardan biri bara geçerken genç olanı elindeki birayla dans ederek kadına yaklaşıp, onunla dans etmeye başlar.

Fotoğraf 8:



Arka planda genç kadın ve adam dans etmeye devam ederken adamlardan yaşlı olanın yanına oturduğu uzun saçlı adam gazete okumaktadır. Gazetenin manşetinde “Mickey ve Malory Pijama Partisinde 6 Genci Öldürdü” yazmaktadır.

Yaşlı adam yanındakine genç kızın ne kadar seksi olduğuyla ilgili laflar söyler adam “Onun adı Malory.” Diye cevap verir. Buradan gazetede sözü edilen katil Malory’nin dans eden kız olduğunu anlarız. Adamın kızı sahiplenmesinden onun da haberde adı geçen Mikey adlı kocası olduğunu tahmin ederiz. Burada aslında kadının da bir fotoğrafı vardır ancak ekranda çok kısa kaldığı için kurbanı mı yoksa katile mi ait olduğu anlaşılmaz.

Fotoğraf 9:



Yaşlı adamın Malory hakkında iğneleyici sözler söylemesi uzun saçlı adamı (Mickey) kızdırmıştır, adam konuşmaya devam ederken Mickey’in gözünün önüne flaş şeklinde bir fotoğraf gelir. Bunun bir hatırlama olduğunu anlarız. Çünkü Mickey dalıp gitmiştir. Fotoğrafta kanlar içinde bir vardır. Fotoğraftakinin kim olduğuyla ilgili bir bilgimiz yoktur ama bunun bir anı olmasından, hatırlayanın bir katil olmasından ve adamın acı çeker bir halde kanlar içinde olmasından katil karı kocanın kurbanlarından biri olduğu anlaşılır.

Fotoğraf 10:



Bu sırada genç adam dans etmekte olan kadına cinsel anlamlara gelecek bir takım hareketler yapmakta, kadın aldırış etmedikçe hareketlerinin dozunu arttırmaktadır.

Fotoğraf 11:



Kadın birden bire çok sert bir şekilde adamı dövmeye başlar. Adam kadına karşılık bile veremez. Kadın adamı dövme dozunu iyice arttırır. Onu tekmeler, kafasında şişe kırar vs.

Fotoğraf 12:



Bu sırada şiddetin dozu iyice artar, her yer kan gölüne dönmüştür. Kadın arkada genç adamı dövmeye devam ederken uzun saçlı adam da yaşlı adamın önce parmaklarını keser sonra da çok soğuk kanlı bir biçimde defalarca bıçaklayarak öldürür.

Fotoğraf 13:



Şiddet öylesine artar ki bir yandan içeridekileri katlederken bir yandan dışarıdan içerideki gören bir adama bıçak fırlatarak onu da öldürürler.

Fotoğraf 14:



Mick adam kasayı soyar. Oldukça mutlu bir hali vardır ve etrafta tüm olup biten şiddete rağmen soğuk kanlıdır.

Fotoğraf 15:



Genç kadın bütün bu olup bitenlerden büyük bir haz almaktadır hatta öylesine mutlu olmuştur ki kocasının kucağına atlar, sevinç çığlıkları atar. İkili bir kutlama edasıyla restoranın ortasında dönerler.

Fotoğraf 16:



Restoranda kalan son iki kişiyi fark ederler ve silahlarını doğrultarak hangisini öldüreceklerini belirlemek için oyun edasıyla saymaya başlarlar.

Fotoğraf 17:



Saymanın sonunda kadın kaybeder ve Mickey onu da soğukkanlı bir şekilde vurur.

Fotoğraf 18:



Son kalan adam oldukça korkmuştur, şoktadır.

Fotoğraf 19:



Malory yine oyun oynarmış gibi korkmuş olan adamın üzerine yürür ve ona “Burada olanları Mickey ve Malory Knox’un yaptığını söyleyeceksin!” der. Adama isimlerini tekrar ettirir. Kadın ve adamın gazetede adı geçen katil çift olduğundan emin oluruz.

Fotoğraf 20:



Yaptıklarından çok mutlu olan çift sevinçle birbirlerine sarılırlar. Malory Mickey’e “Seni seviyorum!” der, Mickey’de onu kucağına alır ve “Ben de seni seviyorum!” der. Bu sırada olanlara tanık olan son adam olan bitene inanamaz gözlerler çifti izlemektedir.

Fotoğraf 21:



Çift sanki hiçbir şey olmamış gibi öpüşmeye ve dans etmeye başlar. Birden etraf kararır, oldukça romantik bir hava vardır.

Fotoğraf 22:



Havai fişekler patlar.

4 dakika 48 saniyelik bu sekansta bir sergilemede olması gereken tüm öğeler mevcuttur. Öykünün geçtiği yer, zaman (aksi bir şey söylenmedikçe seyirci öykünün günümüzde geçtiğini varsayacaktır.) ana karakterler ve onlarla ilgili tanıtıcı bilgi, filmin türü hatta anlatım biçimi bile bu ilk 5 dakikadan anlaşılmaktadır. Bu ilk 5 dakikada izleyeceğimiz filmin Amerika'nın Teksas Eyaleti'nde ya da en azından filmlerde Vahşi Batı diye tarif edilen bölgesinde geçtiğini, oldukça çılgın seri katil bir çiftin hikayesi olduğunu, anlatım biçiminin klasik biçimden farklı olduğunu, oldukça kanlı ve şiddet içeren gerilimli bir film olacağı anlaşılır.

Sergileme sahnesinin senaryo üzerindeki görünümünü ise Semir Aslanyürek'in "Karmaşa" isimli senaryosu üzerinde gözlemlemek mümkün:

1.KÖY SOKAKLARI

DIŞ-SABAH

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

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

Gürültü üzerine kapılarını hafifçe aralayan köylüler merakla dışarıya bakıyorlar. Köyün ortasındaki çayırdaki, yaşlı incir ağacının altında kurulu rengarenk sirk çadırını görünce, evlerinden çıkıp ihtiyatlı adımlarla çadıra yaklaşıyorlar. Çadırın yanında, kenarlarına dönemin emperyalist güçlerinin bayrakları resmedilmiş bir at arabası, hemen yanında incir ağacının dalına asılı bir kafesin içinde, boynuna küçük bir

çingirak bağı bir karga ve biraz ötede otlayan iki katırdan başka kimsecikler görünmüyor.¹³⁸

Sergileme senaryonun betimlemelerinin en yoğun olduğu, mekanın, zamanın, ana karakterin detaylıca tanıtıldığı ancak bunların nasıl aktarılacağına değinilmediği kısımdır. Çünkü bu bilgilerin film diline nasıl aktarılacağı senaristin değil yönetmenin işidir. Senarist sadece verilecek bilgileri yazmakla yükümlüdür. Örneğin senarist öykünün geçtiği zamanla ilgili “yirminci yüzyılın başları” demekle yetinmiştir. Filmde bu bilgi görüntü üzerine yazıyla mı, bir gazeteden detayla mı, o günü seyirciye geçirecek başka bir detayla mı verilecek bunu yazmamıştır. Bunun kararını çekim senaryosu aşamasında yönetmen verecektir.

Her senaryoda mutlaka bir sergileme sahnesi olacak diye bir kural yoktur. Bazı senaristler merak duygusunu arttırmak ya da bazı sürprizler yapmak için sergileme sahnesi yazmayabilirler. Bazen de sergileme sahnelerini filmin girişinde değil biraz daha ileride vererek farklı öykü kurgulamaları yapabilirler. Bunun da başlıca nedeni merak uyandırmaktır. Bazı hikayelerse tamamen gizem ve merak unsurları üzerine kurulu olduğu için sergileme sahnesine yer vermez. Örneğin öyküsünün tüm özelliği bilinmezler olan ve hikayeyi film boyunca bir bilmeceyi çözer gibi takip ettiğiniz Chirstopher Nolan’ın “Memento” filmi buna bir örnek olarak verilebilir. Filmin hikayesinde hafızası zarar görmüş ve tüm bildiklerini belirli zaman aralıklarıyla hatırlayan bir kahramanın hikayesi anlatılmaktadır. Seyirci de hafızasını kaybeden adamın kim olduğunu, ne yaptığını, neyin peşinde olduğunu kahramanla birlikte sanki yavaş yavaş hatırlarmışçasına çözer. Bu nedenle filmde bir sergileme sahnesi yoktur. Seyirci son dakikaya kadar karakterle beraber hikayedeki boşlukları doldurmaya çalışır. Bu ve buna benzer bazı örneklerde sergileme sahnesi öykünün anlatımına uygun olmadığı için kullanılmamıştır.

¹³⁸Semir Aslanyürek, **Senaryo Kitabı**, s.136-137

2.2.4.3. Çatışma

Latince ‘coflictus’ kelimesinden gelen ‘conflict’ yani ‘çatışma’ karşı karşıya gelme, müsademe, ihtilaf anlamlarına gelir. Elbette burada kullandığımız ‘çatışma’ terimi ‘dramatik çatışma’ anlamında kullanılmaktadır. “Dramatik çatışma yaşamın çelişkilerinin dile getirmenin kendine özgü estetik bir biçimi, yahut insanların birbirine zıt olan davranışlarının, fikirlerinin, arzu ve tutkularının sanatta canlandırılmasının bir biçimidir.”¹³⁹

Çatışma genel olarak zıtlıklardır. Çatışmanın temeli de karşıtlıklardır.

Antik Yunan’dan beri filozoflar karşıtlık ve çatışma kavramları üzerinde durmuşlardır. Herakleitos, evrensel gelişimi karşıtların savaşına bağlamıştır. Bu tespiti yüzünden diyalektik düşüncenin (karşıtları kullanarak tartışmak ve böylece doğruyu bulmak) babası sayılmaktadır. Empedokles’e göre devinim; sevgi ve nefretin çatışmasından meydana gelir. Hegel’e göre her şey karşıtına dönüşür. Engels’e göre yaşam çelişmeden ibarettir. Yaşayan her şey, her an hem kendisidir hem de kendisi olmayan. Aristoteles de dramının temelini çatışma olduğunu, çatışma olmadan drama olamayacağını söylemiştir.¹⁴⁰

Genel olarak çatışma tüm sanat dallarının özü olarak kabul edilmektedir. Bunun temel nedeni, sanatçının yani ölümlü olan bir insanın kısıtlı yaşam süresi karşısındaki isyanı ve bu durumla çatışarak ölümsüzleşme çabası;ölümünden sonra bile kalacak bir sanat eseri yaratmasıdır. Ancak tüm sanat dalları içinde drama çatışmayla en sıkı ilişkileri vardır.

“Tüm sanatlar çatışmayı içerir ancak çatışmanın daha net görüldüğü, çatışma olmadan düşünülemeyecek sanat, dram sanatıdır. Dramatik kelimesi eylemek kökeninden gelir, kişilerin durumlar içerisindeki eylemlerini tavır, davranış ve diyaloglar yoluyla dile

¹³⁹Semir Aslanyürek, **Senaryo Kitabı**, s.94

¹⁴⁰Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi Cilt 1**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1976, s.250

getirdikleri bir anlatım biçimidir... Çatışma yaratma sanatı olarak anılan dram sanatı, çatışmanın uyum ve gelişim sonuçlarına vardığı bir düzeni temsil eder.”¹⁴¹

Devinim dramının temel unsurlarından biridir. İlerlemeyen hareket etmeyen bir dramatik eser söz konusu olamaz. Filmse doğası gereği zaten devinimden oluşur. O durağan olan fotoğraf karelerinin devinim kazanmış halidir. Filmde her şey, zaman, mekan, oyuncular, kamera, hikaye hep devinim halindedir. Bu özelliğiyle sinema heykel ya da resim gibi sanatlardan tamamen ayrılır.¹⁴² Senaryoda devinim ancak çatışma ile mümkün olur. Dramatik çatışma öykünün ilerlemesinin, karakterin mücadelesinin, karakterin değişiminin, devinimlerinin ve eylemlerinin tamamının itici gücüdür. Bu nedenle çatışması olmayan bir öykü ilerleyemez ve drama olamaz. Bir öyküde çatışma daha ilk zıtlıkların, karşıtların bir araya gelmesiyle başlar. Bunlar karakterlerin kişisel özellikleri olabileceği, yaşamsal bazı istem çatışmaları ya da karakterin içinde yaşadığı bir takım ruhsal karşıtlıklar olabilir. Çatışmanın türleri çeşitlenebilir ancak her öyküde ortak bir yan vardır ki o da mutlaka bir istemin merkezde olmasıdır. Dramatik çatışma farklı istemlerin çatışmasından doğar ve mutlaka bir mücadeleyi getirir. Mücadele etmeyen dramatik karakter olamaz. Buna bir örnekle somutlaştıralım. Diyelim ki bir karakter başka karaktere aşık ancak aileler birleşmelerini istemiyor (Romeo Juliet örneğinde olduğu gibi) burada ki istem iki insanın bir araya gelmesidir. Çatışma ise ailelerin engellemesi karşısı bu isteme ulaşamama durumdan doğar. Diyelim ki ana karakter bunun üzerine vazgeçer ve gidip başka biriyle evlenir. Buradan dramatik bir öykü çıkabilir mi? Hangi izleyici böyle bir hikayeyi izlemek ister? Seyircinin görmek istediği mücadeledir. Ancak böyle bir süreci izleyerek heyecan, korku ve gerilim yaşayarak katharsise ulaşabilir. Bu nedenle de Romeo ya da benzeri binlerce drama karakteri mutlaka ama mutlaka kıza ulaşmaya çalışacak, birbirini seven gençler tüm engellere rağmen bir mücadele verecektir. Bu mücadelenin kendi de dramatik

¹⁴¹Duygu Toksoy Çember, “Dramatik Yapıda Çatışma”, **Atatürk Ünv. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Sayı:24, Erzurum, Atatürk Ünv. Yayınları, 2010, s.148

¹⁴²Rudolf Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, İstanbul, Hil Yayın, 2010, s.147

öyküyü oluşturacaktır. Dramatik çatışmayı doğuran istem çatışmalarını Semir Aslanyürek şu şekilde açıklamıştır:

“ Çatışma senaryodaki kahramanın (veya kahramanların) bir şey istemesi veya herhangi bir karşı durumu aşmaya çalışması sırasında, diğer kahramanların, koşulların, hatta doğal koşullarının ona karşı direnmesi durumunda meydana gelir... İstemlerin çatışmasından doğan mücadele, sanatsal düşünceyi özünde barındıran anlaşmazlığın gelişmesini sağlar, onu dinamik hale getirir. ”¹⁴³

Dramanın genel prensibine göre çatışma olmadan hiçbir şey ileriye gidemez. Statik ve eyleme geçmeyen hiçbir öykü dramanın konusu olamaz. Müzikte ses neyse dramada da çatışma odur. Var olmasının temel aracıdır. Çatışma seyircinin duygularını harekete geçiren ve zamanın nasıl geçtiğini anlamadan bir öyküyü takip etmesinin sebebidir. Yani sadece estetik bir ilke değildir aynı zamanda sanatın yapısal bir gerekliliğidir.

“Sanat önce toplumsal görevinden dolayı bir çatışmadır; çünkü varlığın çelişkilerini ortaya koymak sanatın görevidir. İzleyicinin kafasındaki çelişkileri kamçılayarak hakça görüşler yaratmak, birbirine karşı tutkuların devinimsel çatışmasından doğru kavramlar oluşturmak sanatın görevidir. Sanat doğasından ötürü çatışmadır; çünkü sanat doğal varlık ile yaratıcı eğilim arasındaki bir çatışmadır. Organik eylemsizlik ile bir amaca yönelik girişim arasındaki çatışma. ”¹⁴⁴

Yaşamdaki temel çatışma ise azlıktır. Her insana yetmeyen bir durum vardır ve bunlardan biri veya birden fazlası dramatik çatışma yaratmaya yeterlidir. Jean Paul Sartre’e göre gerçekliğin özü azlık, evrensel ve sonsuz eksikliktir. Bu dünyada

¹⁴³Semir Aslanyürek, **Senaryo Kitabı**, s.45

¹⁴⁴Sergie Eisenstein, **Film Biçimi**, İstanbul, Payel Yayınevi, 1985, s.61

herkese yetecek yeterli kaynak yoktur. Yeterli besin, yeterli aşk, yeterince adalet ve yeterli zaman yoktur. Heildeberg'e göre ise zaman var oluşun temel kategorisidir.¹⁴⁵ Biz zamanın sürekli daralan gölgesinde yaşarız ve zamanı harcadığımız duygusu olmadan ölmemize izin veren kısa yaşamımızda bir şey başaramazsak, arzularımızı inkar eden azlık güçleriyle inatçı bir çatışmaya girmek zorunda kalırız.

Çatışma da karakter ve öykü gibi devinim halindedir, gelişip derinleşir. Bu devinim seyircideki duygu yoğunluğunun artmasına böylece ilgisinin sürekli ayakta kalmasına neden olur. İlke olarak çatışma hafiften şiddetliye, küçükten büyüğe, basitten karmaşığa, yavaştan hızlıya doğru yükselerek gelişir. İşte bu sürece, yani çatışmanın gelişip derinleşmesine de “bunalım” (crisis) denir.¹⁴⁶

Senaryonun ana çatışması (öykünün içinde bazı farklı ufak çatışmalar da olabilir, bunlar ana çatışmaya bağlı olabileceği gibi yan karakterlerin kendi küçük hikayelerinin küçük çatışmaları da olabilir.) filmin giriş bölümünde verilir. Bir çatışmanın ana çatışma olup olmadığını anlamak için karakterde harekete neden olan, mücadeleye girmesine neden olan çatışmaya bakmak gerekir. Karmaşık bir karakter pek çok sorunu aşabilir, ancak hangisi öyküdeki ana sorundur? Bu sorunun yanıtı karakteri neyin dayanılmaz noktaya getirdiğidir.¹⁴⁷ Ana çatışmanın seyirciye sunulması genellikle sergileme sahnesinde başlayıp devamındaki 5-10 dakikalık bölümde açıklanarak devam eder. Çatışmanın açıklanmasının sona ermesiyle birlikte filmin giriş bölümünde sona ermiş olur. Böylece seyirci giriş bölümün sonunda karakterin karşılaştığı zorluğu, karakterin istemini, o isteme ulaşmak için ne gibi bir karar süreciyle karşı karşıya olduğunu, karşısındaki engelleri ve girmek zorunda olduğu mücadeleyi öğrenmiş olur.

Doğru bir dramatik yapı her zaman neden-sonuç ilişkilerini doğru kuran yapıdır. Dolayısıyla çatışma da her zaman bir neden-sonuç ilişkisi içinde doğar ve

¹⁴⁵Robert Mckee, *Story: Senaryo Yazımının Özü Yapısı Tarzı ve İlkeleri*, s.170

¹⁴⁶Turgut Özakman, *a.g.e.*, s.189

¹⁴⁷Fatma Dalay Küçük Kurt, “Film Anlatısının Çatışma ve Gerilim Oluşturacak Biçimde Yapılandırılması”, *Sinemada Anlatı ve Türler*, Ankara, Vadi Yayınları, 2004, s.20

gelişir. Dramatik öykü karakterlerini zıtlıklara yönlendiren nedenleri de içermelidir. Bu neden bazen çok karmaşık olabileceği gibi bazense çoğu aksiyon filminde olduğu gibi sadece ölmek istememek gibi çok temel bir istem olabilir. Bu en basit ama en çok kullanılan örnekler arasından bir ödülü kazanmayı birden fazla karakterin aynı anda istemesi (spor filmlerinin çoğu), iki karakter yapısının zıtlığı (komedi filmlerinin çoğu), bir karakterin istediğinin diğer karakter tarafından istenmemesi (aksiyon filmlerinin çoğu) gibileri verilebilir.

Çatışmanın nedenleri hiçbir zaman meydana geldiği ortamdan bağımsız olamaz. Çatışmanın meydana geldiği ortam (yer, zaman, toplumsal algı ve değerler vs) çoğu zaman onu doğuran nedendir de. Bir toplumda çatışmaya neden olan bir durum başka bir toplum için çatışma sebebi olmayabilir. Aynı şeyi zaman için de söyleyebilir. Bir zaman dilimi için çatışma nedeni olan bir durum başka bir zaman dilimi için olmayabilir. O nedenle çatışmanın sebeplerini düşünülürken mutlaka ortam da doğru değerlendirilmeli ve çatışma ona göre yaratılmalıdır.

“Eğer çatışmayı yalıtmaya, bağımsız bir olgu olarak ele almaya kalkarsak, çıkmaza gireriz. İçinde bulunduğu çevrenin ya da toplumsal düzenin etkisi dışında kalan hiçbir varlık yoktur. Evrende hiçbir şey kendi kendisi için yaşamaz, her şey bir başka şeye bağlı olarak sürdürür yaşamını.”¹⁴⁸

Her öyküdeki çatışma nedeni kendine hastır ancak bazı evrensel sorunlar dramatik çatışmanın ana nedenleri olarak sıralanabilir:

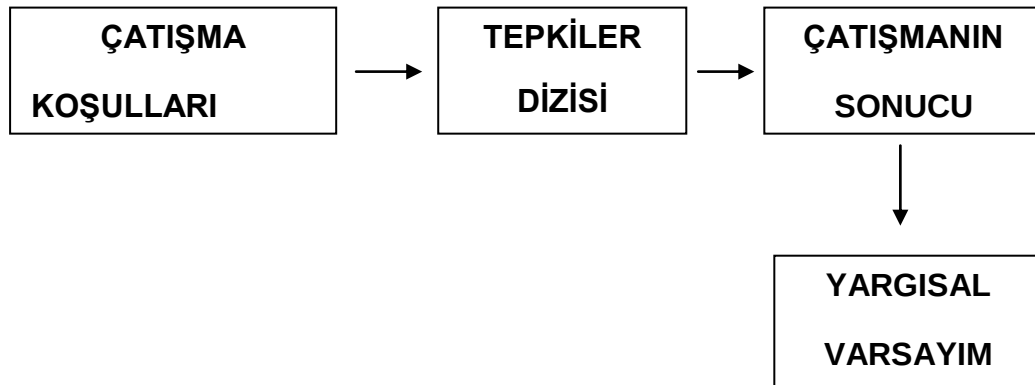
- Düzelmeye gereken bir eksiklik
- Çözülmesi gereken bir sorun
- Aşılması gereken bir engel
- Ele alınması gereken bir tehdit

¹⁴⁸Lajos Egri, **Piyas Yazma Sanatı**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012, s.152

- Verilmesi gereken bir karar
- Rahatlaması gereken bir baskı
- Dindirilmesi gereken bir heyecan
- Karşılık verilmesi gereken bir meydan okuma
- Dengelenmesi gereken bir dengesizlik
- Uzlaştırılması gereken bir aykırı değer yargısı
- Çözülmesi gereken bir uyumsuzluk ya da anlaşmazlık

Dramatik yazarlıkla ilgili kitaplarda çoğu zaman karşımıza çatışma sonucu doğruyu bulmak diye bir tanım çıkar. Burada sözü edilen doğru bilimsel doğru ya da mutlak doğru değildir elbet. Buradaki doğruyu bulmakla kast edilen karakterin insani doğruları bulma çabasıdır. Dramada insani doğruları bulmak için çatışma koşulları taşıyan durumlar yaratılır, bunlar bir dizi olaylar başlatırlar ve film karakterleri kendi gerçek kişiliklerini bularak sonuca ulaşırlar. Bu sonuç drama yazarının vermek istediği insani ya da estetiksel doğrudur. Çatışmanın sonuca doğru yolculuğunu anlatan 3 şemaya bir göz atalım:

Şema 3:

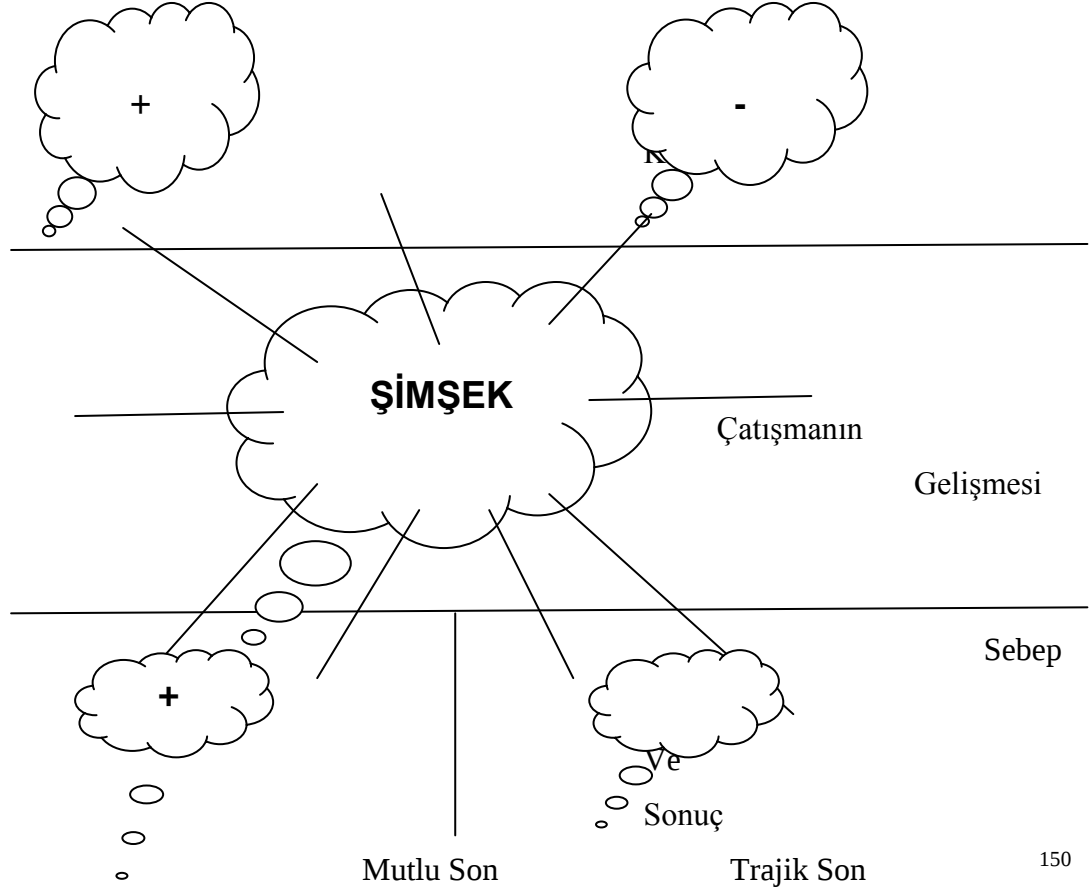


149

¹⁴⁹Bob Foss, **a.g.e.**, s.153

Şema 3’de tasvir edilen yapı çatışma koşullarının oluşması, çatışmaya dayanamayan karakterin bir tepki vermek zorunda kalması yani harekete geçmesi, mücadeleye girerek bir sonuca ulaşması sırlamasını göstermektedir. Burada sonuçta elde edilen yargısal varsayım daha önce sözünü ettiğimiz insani doğrudur. Sonuçta yazarın varmak istediği estetik veya insani doğru bulunur. Bu her hikaye olumlu bir şekilde bitecek demek değildir. Bazı hikayelerde insani doğru trajik bir biçimde de bulunabilir. Romeo ve Juliet örneğinde olduğu gibi bazen karakterler ölüm gibi bir sonuçla da bitirebilir hikayeyi. Lakin bu hikayede verilmek istenen insani doğru “aşkın önünde hiçbir engel duramaz” ise ölümle de olsa bu doğruya ulaşılmış ve aşkın engel tanımazlığı insanın en güçlü dürtüsü, yaşamaktan bile güçlü olması yargısal varsayımına ulaşılmıştır. O kadar etkili bir sonudur ki bu yüzyıllardır aşk hikayelerinin en önemli örneklerinden olmuş, büyük sevda masallarının başında yer almıştır. Buradan da anlaşılacağı üzere bazen trajik bir son yargısal doğruyu mutlu sona oranla çok daha etkili bir biçimde anlatabilir.

Şema 4:

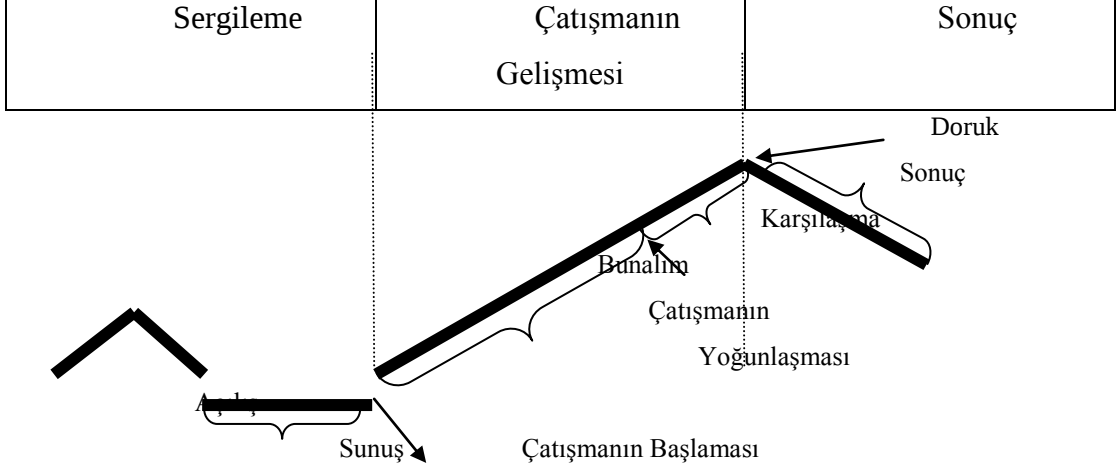


150

Çatışma Şema 4'deki gibi bir şimşeğe de benzetilebilir. Birbirinin karşıtı olan (artı ve eksi) iki yüklü bulut karşılaşır, fırtına başlar ve çatışmayı yani şimşeği meydana getirirler. Çatışma gelişip doruğa ulaştığında artı ve eksi güçler boşalır. Elektrik yüklü çatışma sona erer ve sonuçta ya artı ya da eksi yüklü bulut kalır. Sonuçtaki artı ya da eksi bulut mutlu ya da trajik sonu temsil etmektedir.

¹⁵⁰Bob Foss, **a.g.e.**, s.153

Şema 5:



151

Şekil 3'teki bir diğer çatışma şemasında ise öyküye üç bölüme ayrılarak, sergileme bölümünde çatışmanın koşullarını vermiştir. Çatışmanın başladığı nokta ise sergileme bölümünün sonunda karakterin tepki vermeye ve eyleme geçtiği noktadır. Karakterin eyleme geçmesiyle birlikte çatışma yoğunlaşarak artar ve dayanılmaz hale gelir. Bu nokta bunalım noktasıdır ve artık karşıt güçlerin karşılaşması da kaçınılmazdır. Doruk noktasında çatışma sona erer ve sonuca ulaşılır.

Her ne kadar her senaryonun farklı bir hikayesi ve farklı karakterleri olsa da dramatik çatışmanın bazı temel özellikleri hemen her filmde benzerlik gösterir. Çünkü her dramatik çatışma karakterlerin engelle karşılaşmaları, mücadele için karar alma mecburiyetleri, kişiler arasındaki ilişkilerin bozulması ve dolayısıyla güç dengelerinin yeniden kurulması prensipleri üzerine kurulur. Her hikaye bu ilişki dengelerini farklı biçimde kursa da bazı ortak özellikler her zaman aynı kalır. Her dramatik öyküde bulunan çatışmanın karakteristik özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

¹⁵¹Bob Foss, *a.g.e.*, s.154

- Öyküdeki mevcut güçler arasındaki ilişkilerin belirli sebeplerle bozularak çelişmesi ve karşıt bir hale gelmesi
- Karakterler arasındaki ilişkilerin güç dengelerinin bozulması
- Çelişki ve çatışmaların geliştikleri ölçüde yeni ilişkiler doğurmasına bağlı olarak mevcut güçlerin yeniden dağılmasına, yeni bir denge oluşmasına ve kesintisiz bir mücadele halinde olan prensiplerin yeni bir düzene girmesine kadar, olayın durum ve atmosferinde dengelerin bozulması
- Birbiriyle çelişene kadar senaryo karakterleri arasındaki ilişkilerin değişmesi
- Söz konusu insanın var oluşunun, fiziksel veya manevi anlamda yaşam veya ölümle ilgili sorunların ve verilen mücadele seyrinin önemli yönlerine değinen, karakterlerin içinde bulundukları seçme durumunun mevcudiyeti.¹⁵²

Doğası gereği çatışma bir şeyin kendinden ve onun karşıtından doğar. Ancak karşıtlıkta mutlaka bir denge olmalıdır. Bir şeyin kendi ne kadar güçlü ise karşıtı da en az o kadar güçlü olmalıdır. Eğer öyle olmazda mücadeleye de gerek kalmaz. Örneğin Süpermen gibi bir süper kahraman hikayesinde karakterin karşısına tüm güçlerini bir anda sıfırlayan kriptonit ögesini koymazsanız (yani karşıtını) Süpermen'in ne gibi bir mücadelesi olur? Her daim kazandığı, her girdiği durumu kazanacağı önceden belli olan bir karakter olmaz mı? İşte bu karşıtlığın denge unsurunun bozulmuş olmasıdır. Karakterin bir mücadeleye girebilmesi en az dengi bir karşıta bağlıdır. Robert Mckee'ye göre karşıtların dengesi aynı zamanda karakterin harekete geçebilmesi için de şarttır. Mckee bu prensibi şöyle açıklamıştır:

“İnsan doğası tutucudur. Hiçbir zaman yapmamız gerekenden fazlasını yapmayız... mecbur değilsek şartları değiştirmeyiz...Bu yüzden bir karakterin tamamen realize olmuş, çok boyutlu ve tutarlı bir karakter olmasına vesile olacak şey nedir? Tabi ki onun karşıtı. Karakterin

¹⁵²Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.98-99

karşısına çıkan muhalif güçlerin karakterinden daha kuvvetli ve kompleks nitelikleri haiz güçleri, karaktere daha realize olmuş bir kişilik getirir. Burada bahsettiğimiz karşıt güçler, karakterin arzu ve iradesinin yani amacının karşısında yer alan bütün güçlerin toplamıdır.”¹⁵³

Buradan da anlaşılacağı üzere dramatik anlatımda karakterin mutlaka bir arzusu vardır ve bu arzusunun karşısında da bir engel. Bu engel bazen yaşamsal (karakterin dış dünyası) bazense ruhsal (karakterin iç dünyası) kaynaklı olabilir. Bu bağlamda dramatik çatışma, karakterin iç dünyasında ya da fiziki dış dünyasında gerçekleşmesi açısından ikiye ayrılır: İç Çatışma ve Dış Çatışma.

2.2.4.3.1. Dış Çatışma

Karakterin büyük bir dış engel karşısında fiziksel bir mücadeleye girdiği çatışma türüdür. Spor müsabakalarını, savaşları, süper kahramanları anlatan ve çoğunlukla korku, macera, polisiye ve savaş türünde filmler dış çatışma üzerine kuruludur. Burada karakterin önünde fiziksel olarak aşması gereken bir engel vardır. Örneğin bir savaşa girerek mücadele etmesi ve düşmanı yenmesi gerekmektedir. Burada sözü edilen çatışma da güçlerin karşıtlığı da yine fizikseldir.

Tüm öyküsü dış çatışma üzerine kurulu bir filmde karakterin amacı da yine fizikseldir. Örneğin Er Ryan’ı Kurtarmak filminde karakterin amacı bir savaş ortamından Ryan isimli askeri kurtarmaktır. Bunu başarabilmek için bir sürü fiziksel çatışma yaşar ve sonunda elde ettiği sonuç da yine fizikseldir. Tüm zorlu savaş koşullarına rağmen Er Ryan’a ulaşmıştır.

Dış çatışma üzerine kurulu filmlerde genellikle çatışma iki karşıt üzerine kuruludur. Karakterlerin iç dünyaları, karakter özellikleri iç çatışma üzerine kurulu filmlere oranla çok daha az verilir. Bu yönüyle daha yüzeysel olmakla

¹⁵³Mckee, a.g.e., s.254

eleştirilmişlerdir. Son yıllarda Christopher Nolan gibi yönetmenler süper kahramanları daha insanlaştırmak için hiç alışkın olmadığımız yöntemler izlemiş ve onların iç dünyasına da yer vermiştir. Buradaki temel çaba karakterlere derinlik katmak ve sebep-sonuç ilişkileri kurarak inandırıcılığı arttırmaktır.

Dış çatışmada dengesizlikler ne kadar büyükse çatışma ve sonuç da o kadar kuvvetli olur. Örneğin Fury isimli filmde 2. Dünya Savaşı'nda yenilmez Alman tanklarına karşı tek başına bir bölgeyi korumak zorunda kalan bir tankın ve o tankın mürettebatının hikayesi anlatılmaktadır. Burada çatışan iki şey arasında güçler dengesizliği vardır. Koca bir Alman ordusuna karşı tek bir tankın ne gibi bir şansı olabilir? İşte buradaki güçler dengesizliği aslında hikayeyi destanlaştıran bir öğedir. Çünkü güçsüz olanın olağanüstü mücadelesi seyircide gerilim, korku ve heyecan duygusunu arttıran bir öğedir. Dolayısıyla katharsis de daha kuvvetli yaşanır.

Dış çatışma üzerine kurulu filmlerde genellikle fiziksel çatışma sahneleri bölünmüştür. Bu sahneler çoğu zaman 3-5 dakikayı geçmez. Çünkü seyirci 3-5 dakikada gerilimi, heyecanı zaten yaşayacaktır ve bu sahnelerin gereğinden fazla uzatılması seyirciyi yoracaktır.¹⁵⁴ Bunun istisnaları elbette vardır. Yine Er Ryan'ı Kurtarmak filmini örnek alırsak, filmin giriş sahnesi 25 dakika süren bir çatışmadır. Sinema tarihinde bu kadar uzun kesintisiz bir çatışma sahnesine rastlamak neredeyse imkansızdır. Girişteki çatışma o kadar yoğundur ve uzundur ki bir süre sonra seyirci kim kiminle çatışıyor, ölen kim karıştırır. Zaten filmin yönetmeni Steven Spielberg de böyle uzun bir çatışma sahnesini seyirciyi dramatik bir öyküye sokmadan gerçek bir savaş ortamını ve o kaosu tam anlamıyla hissettirmek için kullandığını söylemiştir. Yani burada yönetmen özel bir amaçla bilinçli bir şekilde çatışma sahnesini uzun tutmuştur.

Dış çatışma çok basit tek bir sebeple ortaya çıkabileceği gibi birden fazla ve gelişerek büyüyen çatışmalar zincirinden de oluşabilir. Çatışma şiddetli bir şekilde başlayabileceği gibi küçük bir çatışma birikmiş sebepler ya da karakterlerin çatışan

¹⁵⁴Öktem Başol, , a.g.e., s.209

yapıları nedeniyle büyüyebilir. Çatışmanın büyümesi arda arda gelen engellerden oluşabilir, örneğin bir engelin aşılmasının ardından o engele bağlı olan ya da olmayan yeni bir engel ortaya çıkabilir. Bu engellerin yoğunluğunun gereğinden fazla olması öyküyü melodrama doğru kaydırabilir ve öykü inandırıcılığını yitirebilir. Bir filmde ne kadar çok çatışma olursa olsun, dış çatışmaları 9 ana başlıkta toplamak mümkündür:

- Bir kişinin bir başka kişiyle çatışması,
- Bir kişinin birden çok kişiyle çatışması
- Bir kişinin bir toplumla, toplumsal kurumlarla, kurallarla, düzenle, bir durumla çatışması
- Birden çok kişinin birden çok kişiyle çatışması,
- Birden çok kişinin bir toplumla, toplumsal kurumlarla, kurallarla, düzenle, bir durumla çatışması,
- Bir sınıfın, bir topluluğun, bir milletin bir başka sınıfla, toplulukla, milletle çatışması
- Doğa ile çatışma
- Fiziksel engelle çatışma
- Tanrısal istem, yazgı, şeytan, doğa üstü güçler, yaratıklarla çatışma¹⁵⁵

2.2.4.3.2. İç Çatışma

Çatışma her zaman karakterin dış dünyasında gerçekleşmeyebilir. Bazen öykünün ana çatışması karakterin iç dünyasındaki karşıtlıklardan da doğar. Bunlar çoğu zaman karakterin ruhsal ikilemleri nedeniyle oluşur. Bu çatışmaların en yoğun olarak kullanıldığı biçimi şiddeti aynı olan iki istemin birbiriyle çelişmesidir. En sık kullanılan örneği ahlaksal bazı istemlerle çıkarların çatışması örneğidir. Örneğin Şeytanın Avukatı filminde başarı elde etmek isteyen bir avukatın başarı ile ahlaksal

¹⁵⁵Turgut Özakman, **a.g.e.**, s.188-189

bazı inançlarından vazgeçme arasındaki iç çatışmasını görürüz, Romeo Juliet'te bir adamın ailesini kırmak istememesinin aşkına kavuşma isteğiyle karşıtlığını ve buna benzer birçok ünlü örnekte iç çatışmayı görmek mümkün.

İç çatışma dış çatışmaya oranla çok daha kişisel, karakterin iç dünyasında gerçekleşen ve bireye özgü bir çatışma türüdür. Dışarıdan gelen herhangi bir fiziksel çatışma olmamasına rağmen karakterin içinde gerçekleşen karşıtlıklara 'İç Çatışma' denir. Karşıtlık ve ikilem oluşturan her türlü duygu iç çatışmanın konusu olabilir. Aşka kavuşamama, başarı hırısı, başarısızlıklar, riskler, ayrılıklar, korkular, hayal kırıklıkları, iç sıkıntısı, kendini aptal gibi hissetme, özgüvensizlikler, acı, suçlama, terk edilme korkusu gibi konular iç çatışma üzerine kurulu öykülerin en çok kullanılan konularıdır.

Sinemanın ilk yıllarında iç çatışma ile kurulan hiçbir öykü sinemanın konusu olamamıştır. Bunun nedeni bir insanın iç dünyasında olan bitenin görsel olarak aktarılmasının zorluğudur. Sinema dili oturdukça, anlatım kuvvetlendikçe, ses, çekim ölçekleri, kamera hareketleri, kurgu, müzik, ışık ve mekan anlatımın araçları haline gelince iç çatışmayı anlatmak da mümkün hale geldi. Çünkü fiziksel eyleme dönüşmeyen ruhsal gerçekler, karakterin bireyler veya toplumla ilgili düşünceleri ancak ve ancak bu anlatım araçları ile mümkün olabilir.¹⁵⁶ Örneğin ölmüş annesinin kimliğine bürünerek cinayetler işleyen bir karakterin öyküsünü anlatan, sinema tarihinin en önemli psikolojik gerilim filmlerinden biri, Alfred Hitchcock'un Sapık'ında (Psycho) karakterin çift kişiliği ses ögesi anlatılmıştır. Karakterin sesini incelterek annesi gibi konuşması seyirciye karakterdeki kişilik bozukluğunu anlatmıştır. Bu ve buna benze yöntemlerle karakterlerin iç dünyası seyirciye aktarılır.

İç çatışma üzerine kurulu öykülerde karakteri harekete geçiren motivasyon da yine ruhsal kökenlidir. Mücadeleye karar verme aşaması da yine karakterin iç

¹⁵⁶Feridun Akyürek, **a.g.e.**, , s.221

hesaplaşmaları sonucu ortaya çıkar. Burada en çok kullanılan motive edici duygu kaygıdır. Kişi kaygıdan kurtulmak için mücadele etmeyi seçmek zorunda kalır. İç çatışmanın itici güçleri, kişinin kendi içsel dürtüleriyle oluşur, burada karşıt tutkular ya da kaygılar devrededir. Karakter bu duyguları dikkate almazsa yıkıma, yani trajik sona, dikkate alır, eyleme geçer ve mücadele ederse mutlu sona ulaşır. Buradaki eylem karakterin kendi iç hesaplaşması sonucu yenilgiye doğru gittiğini fark etmesiyle oluşur. Karakter durumunun farkına vardıktan sonra kendine acıma ve kendini suçlama arasında gidip gelirken eyleme geçmeye karar verir. Ağır bir psikolojik gerilim olan “İhtiyar Delikanlı” filmi de (Old Boy) bunun bir örneğidir: filmde ana karakter bilmediği bir sebepten dolayı 15 yıl hapsedilir. Bu 15 yılın ilk yıllarında karakter sürekli iç hesaplaşma yaşar. Önce kendini yalnız hisseder, adamlara yalvarır, halüsinasyonlar görür ve intihara kalkışır. Bu karakterin kendine acıma aşamasıdır. Daha sonra kime ne kötülük yaptığını, olduğu durumu hak etmek için ne yapmış olabileceğini bulmaya çalışır hatta kötülük yaptığı herkesi bir deftere not etmeye başlar. Burada da kendini suçlama aşaması görülür. En sonunda tüm drama karakterleri gibi mücadele etmeye karar verir, televizyondan dövüş öğrenir, her gün antrenman yapar, duvarda kaçmak için bir delik oymaya ve çıkınca intikamını almak için neler yapacağını planlamaya başlar. Burada da görüleceği gibi karakterin tüm eylemsel aşamaları iç çatışma üzerine kuruludur. Onu motive eden de yine ‘intikam’ duygusudur.

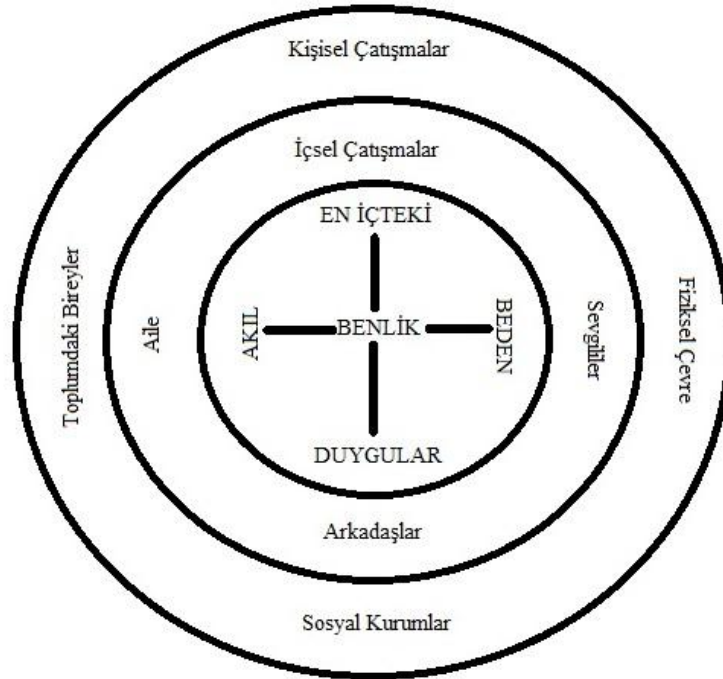
İç çatışma da dış çatışma gibi çok farklı konular üzerine kurulabilir ancak konuların ortak özelliklerini üç temel başlıkta toplamak mümkündür. Bunlar: Şiddeti ve önemi eşit olan iki motifin birbirini engellemesi, kişinin iki olumlu durumdan birini seçmek zorunda olması ve kişinin iki olumsuz durumdan birini seçmek zorunda olması şeklinde sıralanabilir.¹⁵⁷ İki motifin birbirini engellemesine Romeo ve Juliet örneği verilebilir. Burada hem aile hem aşk birbirini engellemektedir. Karakter aşkı seçerse aileden aileyi seçerse aşktan olacaktır. İki olumlu durumdan birini seçmek için en yaygın örnek olan iki kişiye aynı anda duygusal bir şeyler

¹⁵⁷Turgut Özakman, **a.g.e.**, s.188

hissetmek ve hangisiyle olacağına bir türlü karar verememek örneğini verebiliriz. İki olumsuz arasında seçim yapmak içinse vicdanını temizlemek için ruhunu satmak zorunda kalan bir karakter düşünülebilir. Örneklerden de anlaşılacağı üzere buradaki seçimler ve karakterin kararı tamamen iç çatışma üzerine kuruludur. Bir genelleme yapmak gerekirse korku, gerilim ve romantik türdeki filmlerin öykülerinin genellikle iç çatışma üzerine kurulduğu söylenebilir.

İçsel çatışmada karakter ve onun iç dünyası öykünün merkezindedir. Burada dış çatışmada pek de kullanmadığımız benlik gibi, bilinç gibi bir takım unsurlar da devreye girer. Aynı zamanda karakterin egosu, bilinçaltı, kimliği, yaşamışlıkları yani varlığı da diğer unsurlardır. Bu çekirdeğin dışında kalan her şey ise karakterin dış dünyasıdır. Robert Mckee bir karakterin iç çatışmalarını birbirini çevreleyen çemberler olarak düşünmüştür. Bu çemberler şeması “Çatışmanın Üç Düzeyi” olarak da bilinir:

Şema 6:



158

¹⁵⁸Robert Mckee, a.g.e., s.120

Çember şemasında da görüldüğü gibi her şeyin merkezinde benlik vardır ve bu benlik akılla, duygularla, bilinç altıyla (en içteki) ve bedenle iletişim halindedir.¹⁵⁹ Benlikte olup biten her şey bu dört öğeden birini ya da daha fazlasını etkileyecektir. Aynı zamanda çatışma da bu dört öğeden çıkacaktır. İkinci daire ilişkileri ifade eder. Burada sözü edilen toplumsal değil kişisel ilişkilerdir. Üçüncü çember ise düşmanlığın dış dünyadaki tüm potansiyel kaynaklarını gösterir.

Her ne kadar iç ve dış çatışma birbirinden ayrılmış iki öykü yazım biçimi gibi gözükse de günümüzde karakterleri daha inandırıcı kılmak için iç ve dış çatışmalar bir arada kullanılmaya başlamıştır. Senaristler dış çatışma üzerine kurulu öyküleri daha derinleştirmek için iç çatışmalara, iç çatışma üzerine kurulu öykülere hareket katmak için dış çatışmalara yer vermeye başlamıştır. Bugün en basit aksiyon filmlerinde bile karakteri daha derinleştirmek için öyküye iç çatışmaların da eklendiğini görmemizin sebebi budur. Artık en basit çocuk filmlerinde bile bu iki çatışma biçiminin bir arada kullanıldığını görüyoruz. Bunun sebebini Disney'in senaryo yazarlarından Christopher Vogler şöyle açıklamıştır:

“Peri masalları geliştirirken yazarların çoğunlukla kahramanlarına iyi bir dışsal sorun verdiklerini görürüz. Prenses taşa dönüşen babasının üzerindeki büyüü kaldırabilecek mi?... Ama içsel meydan okumalardan yoksun karakterler, ne kadar kahramanca davranırlarsa davranırlar yavan ve sıkıcıdırlar. İçsel bir soruna, kişisel bir kusura ya da çözecekleri ahlaki bir ikileme gereksinim duyarlar. Öykü ilerlerken öğrenecekleri bir şey olmalıdır... İzleyiciler öğrenen, gelişen ve yaşamın içsel ve dışsal sorunlarıyla boğuşan karakterler görmeye bayılırlar.”¹⁶⁰

¹⁵⁹Robert McKee, **A.e.**, s.120

¹⁶⁰Christopher Vogler, **a.g.e.**, s.144

2.2.4.4. Peripeti

Yunanca ‘Peripeteia’ kelimesinden gelen ve ‘beklenmedik dönüm’ anlamına gelen Peripeti, Aristoteles’in tarifiyle drama karakterinin alın yazısında oluşan beklenmedik değişim, bahtın dönmesidir.¹⁶¹ Bazı senaryo kitaplarında Perpeti yerine ‘Dönüm Noktası’ terimi kullanılmıştır, anlam olarak ikisi de aynıdır. Peripeti olayları daha da karmaşık ve içinden çıkılmaz hale getiren ani değişimlerdir. Bu ani değişim hem filmi daha ilginç hale getirir hem de seyircinin ilgisini ayakta tutar. Çünkü her ne kadar değişik hikayeler ve değişik gerilimler yaratılmaya çalışılsa da her film kendi içinde sürprizler barındırmazsa bir zaman sonra tekrarlara düşer. Bu tekrarlar da ister istemez seyircinin ilgisinin azalmasına neden olur. Ancak seyirci tam da hikayenin nereye doğru gittiğini tahmin ettiğini düşündüğü bir anda oluşan ani bir değişim seyircide şok etkisi yaratmakla birlikte hikayeye olan ilgisini de artırır. Seyirci bu şokun etkisiyle karakterin bu içinden çıkılmaz durumla nasıl baş edeceğini daha da çok merak etmeye başlar.

Peripetiler genellikle filmin giriş bölümünün sonunda, çatışmanın açıklanmasının son kısmı olarak kullanılırlar. Çatışmanın koşullarını, kimler arasında ve hangi koşullarda meydana geldiğini anlayan seyirci tam da hikayeye hakim olduğunu sandığı anda karakter kaderinin dönüm noktası ile karşılaşır. Burası aynı zamanda karakterin mücadele etmekten başka şansının kalmadığı ve dolayısıyla mücadele etmeye karar verdiği noktadır. Örneğin Mel Gibson’un ‘Cesur Yürek’”(Braveheart) filminde ana karakter olan William Wallace İngiliz kralının halka zulüm ettiği çok zorlu bir dönemde döner. Yıllardır Haçlı Savaşları’nda savaşmaktadır ve tek isteği çocukluğundan beri sevdiği kızla evlenip şiddetten uzak sakin bir hayat yaşamaktır. Bu sırada İngiliz Kralı soylulara bölgelerindeki genç kızların evlendikleri ilk gecelerinde sahip olma hakkını vermiştir. Birçok kişi bu nedenle acı çekmekte ve karşı gelenler çok kötü bir biçimde cezalandırılmaktadır.

¹⁶¹Özdemir Nutku, Haldun Taner, Metin And, **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1966, s.32

Buraya kadar seyirci ana çatışma ile tanışmıştır. Gerek William Wallace'ın çocukluğundan hatırladıkları gerekse o gün olup bitenler dayanılacak gibi değildir. Halk sürekli zulüm görmektedir. Burada tipik bir iyi-kötü çatışması görebiliyoruz. Lakin her ne kadar şartlar sürekli kötüleşse de yaşadığı savaş travmaları ve sevdiği genç kadınla geçirmek istediği sakin hayat hayali, Wallace'ı mücadeleden alıkoyar. Sevdiği kadını lordla paylaşmak istemeyen Wallace kimsenin haberi olmadan onunla gizlice evlenir. Wallace bir gün köyden uzaktayken karısına İngiliz askerleri asılır, kadın direnince itiş kakış başlar. Wallace kadını kurtarmaya çalışır ancak kadın askerler tarafından yakalanarak lorda götürülür. Kadının gizlice evlendiğini ve ilk gece hakkını alamadığını öğrenen lord genç kadını öldürür. İşte bu olay William Wallace karakterinin 'Peripeti'sidir. O noktada artık karakterin mücadele etmekten başka bir şansı kalmamıştır. Kendine sakin sıradan bir hayat planlayan karakter bir anda gerçekleşen bu korkunç olay karşında birden kararını değiştirip intikam almaya karar verir ve böylece yazgısı da aniden değişir. Bir erkeğin sevdiği kadının elinden alınması drama tarihinin en çok kullanılan peripeti örneğidir. Aynı zamanda kadın bir karakterin çocuklarının başına bir şey gelmesi de yine en çok kullanılan peripeti sebeplerindendir.

Peripetiler senariste karakterini gitmesi gereken yola sokması konusunda yardımcı olurlar. Aynı zamanda zaman tasarrufu da sağlarlar çünkü peripeti sayesinde çok uzun neden-sonuç ilişkileri yerine tek bir olayla karakterin değişimi sağlanmış olur. Günümüz senaryolarında bazen ilgiyi ayakta tutabilmek için birden fazla peripeti de kullanılmaktadır. Bunlar genelde karakterin doğru bildiği bir şeyin doğru olmadığını keşfetmesi (karısının öldüğünü düşünen ve bu nedenle intikam peşine düşen adamın birden karısının yaşadığını fark etmesi gibi) ya da onda başka bir değişime neden olacak yeni bir bilgiye ulaşması gibi sebeplerle birden fazla peripeti olabilir karakterin yolculuğunda. Örneğin daha önce bahsettiğimiz "Memento" filmindeki gibi neyin ne olduğunu bir türlü bilemediğimiz ve karakterin her dakika yeni bir bilgiye ulaştığı öykülerde karakterin birden fazla peripeti yaşaması da olağandır. Elbette Peripeti'nin kullanımının abartılması da seyircide

sıkılmaya ve hikayeyi takip edememe sorununa neden olabilir. O nedenle birden fazla peripeti kullanılan filmlerde genellikle bu sayı ikiyi geçmemektedir.

Peripeti komedi dahil her tür filmde kullanılır. Genel özellikleri, olayın beklenmedik bir zamanda ve aniden olması, olayın gelişiminin seyirci tarafından algılanmayacak, gizli bir biçimde olması, olayın gelişmeye açık olması olarak sıralanabilir. Aniden olması seyircideki şok etkisini yaratması ve karakterdeki ani değişime sebep olması açısından önemli. Gizli olması yine seyircide şok ve sürpriz etkisi yaratması açısından gerekli. Eğer gizli olmazsa seyirci gelecek değişimi tahmin edebilir ve sürpriz etkisi yaşanmaz. Olayın gelişime açık olması ise dramının diğer öğeleri gibi eyleme neden olması ve durumun gelişmesi açısından önemli. Devinimi olmayan bir dramatik hikaye olmadığına göre peripeti sonucunda oluşan olayın da mutlaka değişime ve gelişime açık olması gerekir.¹⁶²

2.2.4.5. Yükselme - Gelişme

Gelişme bölümü giriş bölümünden sonra gelen ve filmin genellikle 20-30 dakikasında başlayan orta bölümdür. Bu bölümde hikayedeki güç dengeleri bozulur, iç ve dış çatışmalar şiddetlenir.¹⁶³ Aynı zamanda filmde en yoğun olaylar dizisinin, eylemin ve tanıtımların olduğu bölüm de yine burasıdır. Seyirci bu bölümde girişte tanıştığı karakter veya karakterleri daha derinlikli tanımaya başlar. Karakterler gerek geçmişleri gerekse düşünceleri vasıtasıyla kendilerini seyirciye iyice açar. Dolayısıyla seyircide giriş bölümünde oluşmuş olan özdeşleşme gelişme bölümünde pekişir.

Gelişme bölümü giriş bölümünde merak uyandırmak için sadece ipuçları verilmiş bir takım olayların ve gizemlerin de açığa çıkmaya başladığı bölümdür. örneğin “İhtiyar Delikanlı” (Old Boy) filminde gelişme ana karakterin 15 yıl hapsedildiği yerden aniden salıverilmesi ile başlar. Buraya kadar seyirci sadece

¹⁶²Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.100

¹⁶³Semir Aslanyürek, **a.e.**, s.142

karakter ile tanışmış, durumu anlamış ama bir çok soru işaretiyle baş başa kalmıştır. Karakterin intikam alabilmek için çıktığı yolculuk aynı zamanda bu soru işaretlerinin de yavaş yavaş seyirciye sunulduğu bölümdür. Seyirci kim olduğunu, ne yaptığını, nereden geldiğini bilmediği bu karakteri onun geçmişle yüzleşme sürecinde öğrenir. Bu süreçte karakterin başına gelenler de şiddeti artarak gelişmeye devam eder. Olan her olayla hikaye bir sonraki sahneye taşınır.

Gelişme filmin en uzun bölümüdür ve senaryoda yaklaşık 50-60 sayfalık, filmde ise 50-60 dakikalık bir yer alır. Senarist bu bölümde açıklamalar yapmak için bazı yan öyküleri ve karakterleri de öyküye sokar. Bu hem öyküyü ilerletmek için gereklidir hem de filmi tek düzelikten kurtarır.

Karakterdeki değişim de gelişme bölümünde gerçekleşir. Eyleme geçmeye ve mücadele etmeye giriş bölümünde karar vermiş olan karakter bu bölümde artık bunu nasıl yapacağını planlar, yol arkadaşlarını seçer ve yolda başına gelenlerle değişmeye başlar. Bu olayların en sık kullanılanları bir takım ihanetler, ortaya çıkmamış gerçekler, gerçek bilinen yalanlar, yakınındaki insanların gerçek yüzlerinin ortaya çıkması gibi örneklerdir. Bu olaylardan biriyle ya da birden fazlasıyla karşılaşan karakter değişir ve gelişir. Ölüm de bu değişimi sağlamak ya da hızlandırmak için sık kullanılan bir öğedir. Değer verilen bir yoldaşın ölümü karakterin yolculuğunu da hızlandırır.¹⁶⁴ Aristoteles'e göre karakterin yolculuğundaki en etkileyici bölüm bu ölümlerdir. Seyirci üzerinde de en derin etkiyi onlar bırakır.

“Heyecan yaratan olayın yakın insanlar arasında meydana geldiği durumlar, örneğin bir kardeşin kardeşini, bir oğlun babasını, bir ananın oğlu ya da oğlun annesini öldürdüğü, öldürmek istediği ya da taraflardan birinin ötekine karşı buna benzer eylemlere geçtiği durumlar, işte dramının araması gereken eylemler bunlardır.”¹⁶⁵

¹⁶⁴Christopher Vogler, **a.g.e.**, s.232

¹⁶⁵Aristoteles, **a.g.e.**, s.48

Bu eylem üç farklı şekilde gerçekleşir:

- Eylem karşıdakinin kim olduğu bilinerek gerçekleştirilir: Örneğin Euripides'in 'Medea' tragedyasındaki Medea karakteri, kendisini terk eden kocasını cezalandırmak için öz çocuklarını öldürür.
- Karşıdakinin kim olduğu, eylem gerçekleştirildikten sonra öğrenilir: Örneğin Kral Oidipus'daki Oidipus karakteri, öldürdüğü kişinin öz babası olduğunu eylemi gerçekleştirdikten sonra öğrenir.
- Karşıdakinin kim olduğu, eylem gerçekleştirilmeden hemen önce öğrenilir: Örneğin İphigeneia Tauris'te İphigeneia karakteri, öldüreceği Orestes'in kardeşi olduğunu, eylemi gerçekleştirmeden hemen önce öğrenir.

Yine Aristoteles'e göre bu üç eylemden en etkili olanı sonuncusu yani eyleme geçildiği son anda karşıdakinin kimliğinin öğrenilmesidir. Çünkü her ne kadar kim olduğu öğrenilmiş de olsa artık durmak için çok geçtir ve öldürülecek kişi onun bir yakınıdır. Karakter için bu dayanılmayacak bir durumdur.¹⁶⁶ Sinemada ise Örümcek Adam'ın öldürmeden hemen önce düşmanının çocukluk arkadaşı olduğunu öğrenmesi, Yıldız Savaşları'nda Skywalker'ın Dark Rader'ın babası olduğunu öğrenmesi, Cesur, Cesur Yürek'te William Wallance'ın savaştığı düşmanının aslında en güvendiği müttefiki, İskoçya tahtı varisi olduğunu öğrenmesi gibi örnekler sıralanabilir.

Gelişme bölümünün en önemli özelliği bu bölümde gelişmeye paralel olarak eylemlerin ve olayların 'Düğüm' haline gelmesidir. Bu nedenle bu bölüme bazı senaryo kitaplarında 'Gelişme ve Düğüm' başlığıyla da rastlamak mümkündür. Aristoteles düğümü şöyle açıklamıştır: "Olay dizisinin gelişimi sırasında birtakım duygusal odak noktaları çıkar, biz bu noktalara düğüm noktaları diyoruz. Düğümler çoğu kez çıkarların, duyguların birbiriyle çarpıştığı durumlardır ve karakterin içinde bulunduğu duruma karşı da tepkisidir."¹⁶⁷ Düğümler heyecanı arttıran, karakterin

¹⁶⁶ Aristoteles, A.e., s.48

¹⁶⁷ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s.177

hareket etmesini ve koşulları zorlamasını sağlayan durumlardır. Düğüm ögesi kimi zaman küçük yan çatışmalardan, kimi zaman entrikalardan, kimi zaman sırlardan, kimi zamansa kişilik özelliklerinden meydana gelirler. Düğümlerin çözülme şekli de hikayeye göre farklılık gösterir. Çözülen her düğüm bir sonrakine taşır hikayeyi ve böylece seyirci bir bulmaca çözer gibi düğümleri karakterle birlikte çözmeye heyecanla devam eder.

Aristoteles de dramayı düğüm ve çözüm olarak iki bölüme ayırmıştır. Ona göre sorunun ortaya çıkıp geliştiği giriş ve gelişme düğüm, sorunların çözümlendiği çözülme ve final bölümleri ise çözümdür. Her dramada mutlaka bir düğüm bir de çözüm bulunmalıdır. Düğüm bölümü öykünün dışında olan olaylardan oluşu geriye kalan kısım ise çözümdür. Düğüm karakterin bahtının değiştiği kısımdan hemen öncesi, çözüm de baht dönüşümünden finale kadar bölümdür.¹⁶⁸

Gelişme bölümünde seyircinin ilgisi şaşırtarak, merak uyandırarak ve gerilim yaratarak ayakta tutulur. Bu öğelerden bir tanesi filmde tek başına kullanılabileceği gibi üçü bir arada da kullanılabilir. Örneğin gerilim türünün babası Hitchcock'a göre bir filmde ilgiyi ayakta tutan yegane öğe gerilimdir. Gerilim merak ve şaşırtmacıyı da beraberinde getirir. Hitchcock bu görüşünü şöyle bir örnekle açıklamıştır:

“Şu anda ikimiz son derece masum sohbet ediyoruz. Şimdi aramızdaki şu masanın altında bir bomba olduğunu varsayalım. Ortada hiçbir şey yokken ‘Booom!’ ve bir patlama... İzleyici şaşıyor. Biz bu şaşırtmanın öncesinde seyirciye son derece sıradan, hiçbir özelliği olmayan bir sahne gösterdik. Şimdi gerilim durumunu oluşturalım. Masanın altında bir bomba konulmuş ve izleyici bunu biliyor... bombanın saat birde patlayacağını da öğrenmiş, şu anda saat bire çeyrek var, dekorda bir duvar saati yer alıyor. Böyle durumlarda, aynı sıradan

¹⁶⁸ Aristoteles, **a.g.e.**, s.57

konuşma birden bire ilginçlik kazanır. Çünkü izleyicinin olaya katkısı vardır. İzleyiciler, perdedeki oyuncuları uyarma özlemindedirler...”¹⁶⁹

Örnekten de anlaşılacağı üzere burada merak ve kuşku gerilim duygusunun bir sonucu olarak var olmuştur. Bu nedenle Hitchcock gerilim ögesini her zaman merkezde tutmuş, seyircinin gerilim vasıtasıyla karakterle daha iyi özdeşleştiğini savunmuştur. Günümüz sinemasında bu üç öge mümkün olduğunca bir arada kullanılmaktadır.

Gelişme bölümünde çatışma o kadar yoğunlaşır ki karakter artık bir son hesaplaşma yapmak zorunda kalır. Artık karakterin hiçbir kaçış noktası da kalmamıştır. İşte bu hesaplaşmayı nasıl yaptığı ve sonucu da karakterin gerçek yüzünü ortaya çıkarmıştır. Karakter böylece bu bölümün sonunda kendini tam olarak keşfetmiş ve bunu seyirci ile paylaşmış olur. Bu hesaplaşma çoğu zaman bir “karşılaşma” şeklinde gerçekleşir ve böylece karakterle ilgili gizlenen her şey de ortaya çıkmış olur. Örneğin Kral Oidepus’un kenti kurtarmak için cezalandırmaya yemin ettiği kişinin kendisi olduğu öğrendiğinde aslında hesaplaşmasını da yaşamış olur. O noktada artık kendisi ile ilgili herhangi bir sır kalmamıştır. Karakterin hesaplaşması ve sırlarının ortaya dökülmesi ile gelişme bölümü sona erer.

2.2.4.6. Doruk Noktası

Her ne kadar çatışma dramının özü de olsa her şey gibi onun da bir sonu olmak zorunda. Dramada hikayenin bir çözülmeye oradan da bir finale gidebilmesi için karşıtlara son bir büyük çatışma olanağı verilmelidir. İşte bu son olanak yani senaryodaki çatışmanın, anlaşmazlıkların, tüm duyguların en yüksek olduğu ve son çatışmanın gerçekleştiği nokta ‘doruk noktası’ (climax) dır. Filmin sonundan verdiği tüm mücadeleler sonucunda karakterin ne elde edeceğinin belli olduğu yer de yine doruk noktasıdır. Doruk noktası bir kazanma ve kaybetme anıdır. Karakter

¹⁶⁹ Feridun Akyürek, **a.g.e.**, s.128

daha önce de karşıt güçlerle birçok karşılaşma yaşamıştır ama bu onların son karşılaşmalarıdır. “Doruk, tarafların son kozlarını oynadıkları, son defa çatıştıkları, çatışmanın en hızlı, şiddetli ya da en incelikli, duyarlı ve sonucun kesin olduğu, bu yüzden heyecanın en yükseldiği sahnedir.”¹⁷⁰

Doruk noktası yükselmenin bittiği, hesaplaşmanın yapıldığı gelişme bölümünün sonunda yer alır. Bu noktada gerginlik o kadar artmıştır ki neredeyse her şey bir kaosa oradan da çözümsüzlüğe gitmek üzeredir. Burada karakterle birlikte seyirci de bir an dona kalır. Karakter mecburen bir seçim yapacaktır. Bu seçim hikayenin daha önceki bölümlerinde oluşturulmuş tüm düğümlerin de sonucu, çözümü olacaktır. Doruk noktasına kadar çeşitli aşamalardan geçmiş, gelişmiş ve değişmiş olan karakter artık karşıtlarıyla eşit güçtedir. Bu aynı zamanda gerilimi de en üst noktaya taşıyan bir durumdur. Çünkü gerçek bir çatışma ancak eşit güçler arasında olur ve sadece eşit güçler arasındaki bir mücadelenin sonucu merak edilir.¹⁷¹

Doruk noktası filmin bütün yapısının karakteri gelmek için zorladığı yerdir. Karakter başından beri bu noktaya gelmek için mücadele etmiştir ve bu noktanın sonunda da sonuç ortaya çıkacaktır. Bu süreci Lajos Egri şöyle anlatmıştır:

*“Ne başlangıç vardır, ne de son. Doğada her şey sürüp gitmektedir. Böyle olduğu içindir ki, bir dramada başlangıç olarak karşımıza çıkan, bir çatışmanın başlangıcı değil, doruk noktaya doğru oluşum sürecidir. Bir karar verilmiştir, o kararı veren karakter içsel bir zirve noktasına tırmanır. Verdiği karara göre hareket eder, böylece bir çatışma gelişmeye başlar, çatışma gelişme sırasında değişikliğe uğrar, giderek krize dönüşür, sonra da doruk nokta halini alır.”*¹⁷²

¹⁷⁰ Turgut Özakman, **a.g.e.**, s.191

¹⁷¹ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.142

¹⁷² Lajos Egri, **a.g.e.**, s.254

Kimi yazarlara göre doruk noktası aslında filmin sonudur. Çünkü artık tüm çatışmalar sona erecek ve tüm düğümler çözülecektir. Bundan sonra yer alan çözülme, açıklama ve final bölümleri filmi sadece bağlamak, seyirciye güle güle demek için eklemlenmiş bölümlerdir. Bu noktadan sonra karakter de artık değişmeyecektir.¹⁷³ Karakterin amaçlarına dair alacağı sonuç da burada belli olur. Tüm dramatik tansiyon ve gerilimler doruk noktası ile sona erer. Ayrıca dramatik tüm cevaplar da verilmiş ve merak da ortadan kalkmıştır. Seyirci sinemadan çıktığında filmin finali olarak burayı hatırlayacak, bu sahneyi konuşacaktır.

Doruk noktası sonunda karşıt güçler arasında yeni ilişkiler doğması, yeni dengelerin oluşması, olayın bir an duraklaması durumların karşıt durumlara geçmesi, aynı konu ve olayın gelişiminin yeni bir durumla aydınlatılması ve karakterin büyük seçimi (karşıt gücü öldürüp öldürmemek gibi) doruk noktasının en belirgin özellikleridir.¹⁷⁴ Ayrıca Doruk noktasının diğer özellikleri de şöyle sıralanabilir:

- Uzunluk sınırlaması yoktur, bazen Rocky 4 örneğinde olduğu gibi 15 roundluk bir boks karşılaşması kendi başına doruk olabilir.
- Tek bir sahne olabileceği gibi birden fazla sahneden oluşan bir sekans da doruk noktasını oluşturabilir.
- Karakter tek başına ya da yandaşlarından destek alarak çatışabilir.
- Karşı güç bir başka karakter ya da ana karakterin içinde yer almadığı başka bir grup tarafından da yenilebilir.
- Karşı güç kendi yandaşları tarafından da yenilebilir.
- Karakterin bir hiç uğruna öldüğü drama neredeyse yoktur. Genel olarak ana karakter yeniliyorsa bile mutlaka bir umut yeşertmek içindir ve bir anlamı vardır. (Aynı Cesur Yürek örneğinde olduğu gibi)

¹⁷³Öktem Başol, , a.g.e., s.364

¹⁷⁴Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.142

Doruk noktası filmin tamamlanmasından önceki son bölümdür. Burası aynı zamanda senaryo yazarının seyircinin üzerinde bırakacağı duygusal izlerin de son basamağıdır. O nedenle bir çok senaryo yazarı en anlamlı, en duygu yüklü diyaloglarını bu bölüme saklarlar. Burası daha önce yazılmış sahnelerin sebebi ve gerçekliğidir. Doruk sahnesi yeterince vurucu olmayan bir film geriye doğru önceki sahneleri de öldürür seyircinin kafasında. Ayrıca filmdeki zamanı doğru konumlandırılmamış bir doruk noktası da yine seyircideki duygusal etkiyi olumsuz etkileyecektir. Erken gelen bir doruk seyircinin ilgisinin erken kaybolmasına neden olabileceği gibi gereğinden fazla ötelenmiş bir doruk da seyircinin o noktaya kadar heyecan ve gerilimini sürdürememesine neden olabilir. Bu da bir senaryo yazarı için büyük bir yıkımdır çünkü baştan beri seyirciye vaat ettiği tatmini yaşatamamıştır. Aristoteles bu tatmini yaşatmanın en garanti yolunun kaçınılmaz ama beklenmedik bir dorukla olabileceğini söylemiştir.¹⁷⁵ Ona göre seyirci arkasına dönüp hikayeye baktığında anlatının izlediği yolun kaçınılmaz olduğunu düşünmelidir. Karakterler ve dünyaları gerektiği verilmişse doruk da her zaman tatmin edicidir.

Doruk noktası film içinde süre gelen birden fazla çatışmanın finali ve filmin başından beri sorulan tüm soruların cevabı olabilir. Örneğin sinema tarihinin efsanevi bilim kurgusu “Terminatör”ün doruk noktası fabrikada geçen sahnedir. Burada ana karakter Sarah artık bütün kaygılarından ve soru işaretlerinden kurtulmuştur. Ayrıca hikayenin tüm bilmezleri de açıklığa kavuşmuştur. Sarah gerçekten de robotlar ve insanlar arasındaki amansız savaşta insanlığa liderlik edecek Kyle’in annesidir. Tüm insanlığın geleceği onun vereceği mücadeleye ve onun hayatta kalmasına bağlıdır. Tüm film boyunca hayatta kalma mücadelesi vermiş olan Sarah en büyük rakibi Terminatör ile son kez fabrikada karşı karşıya gelecektir. Burası filmin de doruk noktasıdır. Bu sahnenin sonunda Sarah ya kaybederek hayatta kalıp Kyle’ı dünyaya getirecek ya da ölümle yüzleşecektir. Sarah robotu köşeye sıkıştırarak fabrikadaki makineler arasında ezilerek yok olmasını sağlar ve böylece mücadeleyi de kazanmış olur.

¹⁷⁵Robert Mckee, **a.g.e.**, s.249

Dorukta sona eren mücadele filmin de son çatışmasıdır. Artık karakterin çözmesi gereken bir sorunsal, bulması gereken cevaplar, vermesi gereken bir mücadele kalmamıştır. Ancak bazı filmlerde hikaye çok karmaşık olduğundan ana çatışma ve sorunsallar sona ermekle birlikte hikayenin tüm cevaplarını vermek için kısa bir ek sahneye gerek duyulur. Bu sahne çözülme sahnesidir.

2.2.4.7. Çözülme

Çözülme öykünün tamamlanıp, seyircinin kafasında kalan son soru işaretlerinin de belirgin ve anlaşılır bir biçimde açıklandığı, filmin finalden önceki kısa sahnesidir. Bu sahne her filmde yer almayabilir, bazen doruk noktası ve çözülme iç içe olabilir. Örneğin karakterin ölmesiyle zaten tüm sorular cevaplanmış olur. O zaman film doruk noktasından direk olarak finale gidebilir. Örneğin Issız Adam filminde ayrıldıktan yıllar sonra ilk kez sinema girişinde karşılaşan sevgililerin sahnesi doruktur. Burada karakter en son çatışmalarını ve hesaplaşmalarını yaparlar. Bu hesaplaşma aynı zamanda karakterlerin kafa sesleri vasıtasıyla bize hikayede eksik kalmış bazı cevapları da verir. Ayrıldıktan sonra karakterler ne yapmıştır, adam hiç üzülmemiş midir? Kadını hiç özlememiş midir? Gibi seyircinin kafasında kalan tüm sorular burada cevap bulur. Ve film ayrıca bir çözülme sahnesine yer vermeden, karakterlerin kendi yollarına gitmesiyle finale gider. Bazense final sahnesi de kendi içinde yer alan bir iki cümleyle aynı görevi üstlenebilir.

Çözülme sahnesi büyük bir duygu yoğunluğundan çıkmış olan seyirciyi heyecanlı doruk noktasından sakin bir finale taşımak için bir geçiştir. Çözülme aynı zamanda doruk sahnesinin etkilerini göstermek için de bir araçtır. Örneğin Terminatör filminde Sarah mücadeleyi kazandıktan sonra yolsa arabada gitmektedir ve hamiledir. Bir ses kaydı doldurmaktadır. Gelecekte doğacak olan oğluna uyarılar içeren bu not aynı zamanda seyirciye hikayede kalan son bir iki soru işaretinin de cevabını vermektedir. Aynı zamanda burada kendi fotoğrafını çeken Sarah aslında filmin başında kendisini korumak için gelecekte gönderilen ve daha sonra

çocuğunun babası olacak karakterin elindeki fotoğrafın aynısıdır. Böylece hikayedeki son bağlar da kurulmuş olur. Geçmiş gelecek ve bugün sarmalında kurgulanmış bu karmaşık hikayenin tüm zamanları arasındaki neden sonuç ilişkileri de seyircinin kafasında oturmuş olur.

Çözülme bölümü karakterlerin son sözlerini söyledikleri bölümdür. Bu nedenle yazarlar en etkileyici diyalogları bazen buraya saklarlar. Yine Issız Adam filminde tüm film sanki sondaki diyaloglar söylenebilsin diye yapılmamış mıdır? Zaten seyircinin aklında da en çok o diyaloglar kalmıştır. Bunun tersinin olduğu durumlarda, yani karakterlerin son sözlerinin etkisiz olduğu çözülme sahnelerinin filmin seyirci üzerinde yarattığı etkiyi de azalttığı görülmüştür.¹⁷⁶ Dramayı etkili sözlerle bitirmek yazarın hedeflerinden biri olmalıdır. Bazen çok etkili bir son yapmak ve seyirciye her şeyi açıklamak için çözülme bölümünün çok uzatıldığı örnekler de görülmektedir. O kullanım da yine etkisiz sözler gibi bir sonuç yaratmaktadır seyirci üzerinde; seyirci yine duygu yoğunluğunu yitirmekte ve filmin etkisi azalmaktadır.

Çözülme de dramanın diğer bölümleri gibi dramaturjinin gereklerini yerine getirmeli filmin geri kalanıyla tutarlı, zamanlaması ve zaman kurgusu doğru, neden sonuç ve ayrıntı bütün ilişkileri içinde olmalıdır. Filmden bağımsız ya da karakterlerin yaratılan özelliklerinin dışına çıktığı, gereğinden uzun veya gereğinden kısa bir çözülme filmin etkisini azaltacaktır.

“Açıkça görülüyor ki bir öykünün çözümü de yine öykünün kendinden doğmalı, Medea’da ya da İlyada’nın gemilere binme sahnesinde olduğu gibi bir meyhaneye (oyuncuları gökten iniyor ya da göğe çıkıyor gibi göstermek için kullanılan basit bir sahne mekanizması, bir tür vinç) gerek duymamalıdır. Sadece dramanın dışında kalan türlerde meyhaneye başvurulmalıdır. Ya da daha önce olmuş, dolayısıyla oyun kişinin (karakterin) bilemeyeceği ya da ileride meydana gelecek,

¹⁷⁶Özdemir nutku, **Dram Sanatı**, s.181

bu nedenle de önceden haber verilmesi ya da söylenmesi gereken olaylarda...”¹⁷⁷

Aristoteles’in burada bahsettiği Antik Yunan’da bazı oyunlarda çatışmanın bir türlü çözülmeye geçememesi sonucu Tanrısal bir müdahale ile (örneğin kötü karakterin birden tanrı tarafından yok edilmesi) çözülmeye gidilmesidir. Aristoteles bu ani ve doğal olmayan, öyküden ya da karakterden doğmayan çözülmeyi hatalı bulmuştur. Bugün drama için aynı kural hala geçerlidir. Ani, doğal olmayan ve bütünden bağımsız bir çözümün filmin etkisini de azaltacak, seyirciyi filmin gerçekliğinden koparacaktır. Burada sözü edilen makine yani ‘Deux ex machina’, ‘makineden tanrı’ demektir. Oyuncunun bir vinç yardımıyla gökte asılı durması yüzünden bu isimle anılmıştır ve zorlama bir çözüme işaret etmektedir. Bu kavram yıllar içinde gerçekçi, inandırıcı olmayan, zorlama çözümleri ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır.

Seyirciye doruk noktasında yaşatılan yoğun duygusal deneyimden sonra perdeyi birden karartmak ve seyirci daha olayı idrak edemeden jeneriği girmek bütün bir film boyunca hedeflenen rahatlama duygusunun da önünü kesmiş olur. O nedenle çözümün seyirciye tam bir tatmin sağlamak için gereklidir. Bu ihtiyacı Robert Mckee şöyle açıklamıştır:

“ Film çözülmeye ihtiyaç duyar. En azından seyirciye nezaket göstermek manasında... Eğer ki doruk sinema markalılarını kımıldatırsa, eğer çaresizce gülüyorlarsa dehşetle yerlerine çakılmışlarsa, toplumsal bir tacizden yüzleri kızarmışsa, gözyaşlarını siliyorlarsa ansızın ekranı karartmak kabalıktır... Bir filmin ihtiyaç duyduğu şey tiyatrodaki “Ağır Perde” denen olaydır. Son sayfanın altındaki bir dizi betimleme, kamerayı yavaşça geri yollar ya da imgeler etrafında dolandırır biraz,

¹⁷⁷ Aristoteles, a.g.e., s.51

böylece seyirci nefesini alıştırabilir, düşüncelerini toplar ve sinemadan vakarla ayrılır. ¹⁷⁸

2.2.4.8. Final

Kelime anlamı olarak ‘Bir işin sonu, bitiş’¹⁷⁹ anlamına gelen final, senaryonun ve dolayısıyla filmin de en son bölümüdür. Filmsel olaylar finalle son bulur. Çözülme bölümünde verilmemiş, özellikle karakterin bütün bunlardan sonra ne yapacağına dair ipuçları bu bölümde verilir. Özellikle devam filmlerinde bir sonraki filme gönderme yapmak ve hikayenin bir devamı olduğunu belirtmek için final kullanılır. Seyircinin kafasında kalan hala aydınlanmamış ufak tefek sorular yine burada verilebilir. Örneğin karakter amacına ulaştıktan sonra ne yaptı? Yeni kurulan ilişkiler düzeni nasıl bir sonuç doğurdu? gibi...¹⁸⁰ Örneğin hikaye iki erkek arasında kalmış bir kadının iç çatışmaları ise iki erkeğin karşı karşıya geldiği ve birinin gerçek yüzünün ortaya çıkıp diğerinin kazandığı doruk noktasından sonra adamın kadını üzmemek için bugüne kadar susması çözülme olsun. O zaman bu filmin finali bir düğün sahnesi olabilir. Böylece seyirci tüm çatışmalar bittikten sonra karakterin ne yöne gittiğini de öğrenmiş olur.

Finalin bir diğer özelliği doruk sahnesi ile arasının kısa olması ve uzun sürmemesidir. Eğer final sahnesi çok uzatılırsa duygu yoğunluğu çoktan geçmiş seyircide filmin etkisi de azalır. Çözülme ile zaten duyguları normalleşen seyirci artık filme bir nokta konmasını ve filminden güzel bir rahatlama duygusu ile çıkmayı arzulamaktadır. Bir türlü bitemeyen filmler, uzun uzun açıklamalar ve göndermelerle uzatılan finaller seyirciyi sıkmakta ve istenen etkiyi oldukça azaltmaktadır. Eğer cevaplanmayan soruların çoğunun cevabı finale kalmışsa bu da dramatik yapının doğru kurulmadığına bir işaret olabilir. Çünkü final tüm soruları

¹⁷⁸Robert Mckee, **a.g.e.**, s.251

¹⁷⁹http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5469b881e0ee98.92054131

¹⁸⁰Turgut Özakman, **a.g.e.**, s.192

cevaplamak için çok geçir ve seyirci tüm cevapları üst üste tek bir finalde almak istemeyecektir. Bunu yerine yavaş yavaş, bir bulmaca çözer gibi zamanına ve gerektiği yerde verilen cevaplar seyirciyi daha çok mutlu eder. Ayrıca çok uzun süre bilinmezlerle bir hikayeyi izlemek seyirci için sıkıcı olur ve özdeşleşmesini de zorlaştırır.¹⁸¹

Etkili bir final filmin tamamında hedeflenen gerilim, kuşku, heyecan, merak gibi duyguları pekiştirir. Örneğin Alfred Hitchcock'un Sapık (Psycho) filminin çözülme bölümü, yani gerçek katilin öldürdüğü annesinin kimliğine bürünen şizofren otel sahibi Norman'ın olduğunun açıklanması oldukça uzun sürer. Bunun bilincinde olan Hitchcock final sahnesini oldukça kısa tutmuştur. Finalde Norman bir karakolda üzerinde bir battaniye ile oturmakta polisler ona iyi davranmaktadır (bir suçludan çok bir kurban gibi), orada tanık olarak bulunduğunu anlarız. Daha sonra kafa sesiyle, bu ses yine anne olarak konuşmaktadır, ufak bir açıklama yaparak Norman'ın tüm suçu annesinin üzerine attığını ve buradan da sıyrılacağını açıklayan bir iki cümle duyarız. Böylece final de filmin bütününe hizmet etmiş olur. Sinema tarihinin en başarılı gerilim filmi örneklerinden sayılan Sapık filminin finali de yine seyirciyi germiş ve duyguyla salondan yarılmasına neden olmuştur. Ayrıca filmin son planı olan arabanın bataklıktan çıkartılması da (Norman daha öne otele gelen bir kadını öldürüp cesedini arabasıyla birlikte bataklığa sürmüştü) seyircideki merak duygusunu yeniden alevlendirerek filmin etkisini artırıyor.

Bazı filmlerde final sahnesi yer almaz. Doruk veya çözülme kendi içinde finali de barındırabilir. Her ne kadar bu örnekler çok az olsa da senaryo yazarları bazen seyircideki duygu yoğunluğunun ve filmin etkisinin düşmemesi için bu yolu tercih ederler. Örneğin yoğun bir dış çatışma üzerine kurulu Karate Kid filminde tüm film iki rakibin karşılaşma anına kadar yükselerek akar. En sonda final mücadele olur ve uzunca bir müsabaka sekansı başlar. Karate Kid önüne gelen tüm rakipleri tek tek yenerek kendinden beklenmeyen bir performans gösterir ve ezeli

¹⁸¹Turgut Özakman, **a.g.e.**, s.193

rakibiyle finale kalır. Ancak ezeli rakibi bir hile yapmış, bir önceki karşılaşmada kendi takımından olan bir dövüşçüye diskalifiye olma pahasına Karate Kid'in bacağı kırarmıştır. Doruk sahnesi iki ezeli rakibin karşılaşmasıdır. Kırık bacağı yüzünden zorlukla ayakta duran karakter son bir gayretle ve efsanevi vuruşuyla rakibini yener. Böylece yenen belli olmuş ve doruk sahnesi sona ermiştir. Ancak burada beklenmedik bir şey olur, herhangi bir çözülme ya da final sahnesi olmaksızın, seyircilerin şampiyon olan Karate Kid'i kucaklamaları ve kutlamalarla film sona erer. Bu ve buna benzer örnekler genelde iç çatışmaların çok yoğun olmadığı, karakterlerin çok da derinine inilmediği, tüm öykünün dış çatışmanın üzerine kurulduğu filmlerde görülür. Çatışma bittiği anda film de biter çünkü zaten açıklanacak bir şey de yoktur.

Final bölümünde öykünün bir bittiği o ya da bu şekilde mutlaka belirtilmelidir. Ses ve diyalogun olmadığı, film dilinin tam olarak oturmadığı, filmlerin başı ve sonunun tam olarak algılanmadığı sinemanın ilk yıllarında, filmin bittiğinin net olarak anlaşılması için filmin sonunda çıkan "The End" (Son) yazısı tam da bu amaçla kullanılmıştır. Ancak daha sonraları bir gelenek haline gelmiş, final yaptığı çok net belli olan filmlerde bile kullanılmaya devam etmiştir. Buna alternatif olarak Warner Bros şirketi çizgi filmlerin sonuna, masal anlatırken kullanılan 'onlar erdi muradına' benzeri 'hepsi bu kadar' ifadesini kullanmaktadır.¹⁸² Bazense seyircinin kafasında sonla özdeşleşmiş görseller, yalnız bir adamın batan güneşe doğru at sürmesi gibi, seyirciye filmin sona erdiğini net olarak belirtmek için kullanılır. Bazense Oz Büyücüsü filminde olduğu gibi filmin temasının altını çizen ana karakterin ağzından dökülen bir final sözü aynı işlevi görür : Dorothy tüm müttefiklerine veda eder ve onlardan edindiği sevgi, cesaret ve sağduyuyu kabullenir. Topuklarını birbirine vurup 'İnsanın evi gibisi yok!' büyülü sözlerini fısıldayarak, evine, macerasına başladığı yer olan Kansas'a geri döner. Yeniden siyah beyaz tonlara bürünen evde, başında ıslak bir bezle, yatağında uyanır. Dönüş bulanıktır; Oz'a yapılan yolculuk gerçek midir, yoksa sarsıntı geçiren bir kızın rüyası mıdır? Öykü açısından bunun bir önemi yoktur, Dorothy için yolculuk

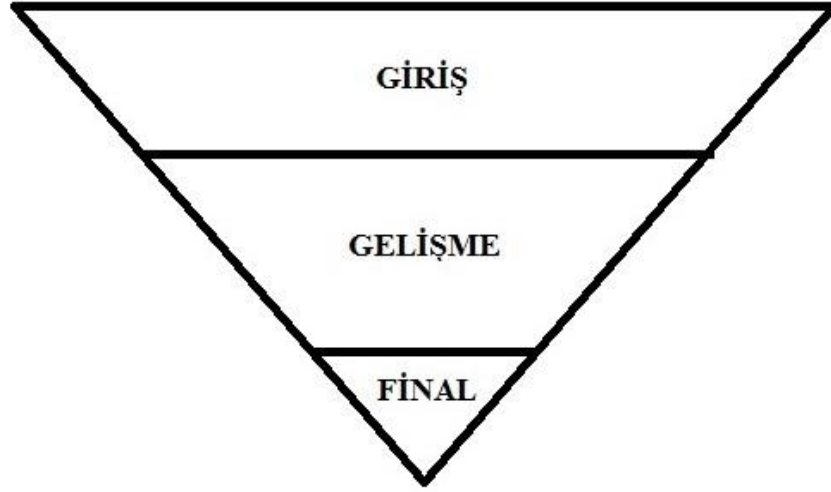
¹⁸²Christopher Vogler, *a.g.e.*, s.305

gerçektir. Öğrendiklerine yoğunlaşmıştır. İnsanın evi gibisi yoktur. Burada bu sözlerle karakter filmin temasının da altını çizmiş ve son vurucu mesajı vermiş olur. Dorothy'nin bir daha evini asla terk etmemek istememesiyle kastettiği aslında Kansas'taki küçük evi değil kendi ruhudur. İçe doğru bir yolculuk yapmış, kötüyü ve iyiyi görmüş, deneyimlenmiş ve büyümüştür. Artık nereye giderse gitsin kendini evinde hissedecektir.

Ünlü yazar Çehov her türlü dramının en önemli kısmının son 90 saniyesi olduğunu söylemiştir. Çünkü her eserin final sahnesi öykünün minyatürü gibidir. Açılış nasıl seyirciyi yakalayıp drama doyurup tutuyorsa final de yine seyirciyi yakalayan ve eseri hatırlanır kılacak olan bölümdür. Yazar finalde temanın altını çizer, seyirciyi karakterlerle, mekanla ve zamanla vedalaştırır. Final sahnesi bu özelliğiyle bir huninin dip noktası gibidir.¹⁸³ Filmin başından beri yukarıda biriken her şey finale doğru akmıştır. Sonda huninin ucunda anahtar bir kelime veya cümle kalana kadar da akmaya devam edecektir. Finalde verilen hikayenin özü seyircinin yüreğindeki patlamanın film bittikten sonra bile içlerinde çınlamasına neden olur. Hüni modeli olarak da bilinen bu anlatımı senarist John Truby şöyle şemalandırmıştır:

¹⁸³Turgut Özakman, **a.g.e.**, s.193

Şema 7:



184

Sinema tarihinin en başarılı senaryolarından biri olarak kabul edilen usta Yönetmen Akira Kurosawa imzalı Yedi Samuray (Seven Samurai) filminin finali yine sinema tarihinin en etkili finallerinden biri olarak kabul edilmektedir. Film deneyimli yedi samurayın bir köyü korumak için bir araya gelmesiyle başlar. İçlerinden en genci köyün kızlarından birine aşık olur. Samuraylar köyü korur ve savaşı kazanırlar. Ancak savaş sırasında aralarından dördü ölmüştür. Savaş sonunda tüm köy normal hayatına döner, hatta geni samurayın aşık olduğu geni kız bile artık onu umursamaz ekinleriyle ilgilenmektedir. Ne kadar büyük kahramanlık yapmış olurlarsa olsunlar samuraylar aslında kaybetmiştir. Bu final tipik kahramanlık öyküleri seyretmeye alışmış izleyici üzerinde tam bir şok etkisi yaratmıştır. Ayrıca ana karakterin ölen savaşçıların mezarlarına bakarak söylediği ünlü son söz ‘Bu topraklarda çiftçiler kazanır, biz değil’ filmin temasının altını çizmiş ve etkisini arttırmıştır.

¹⁸⁴ John Truby, **Senaryo Anatomisi**, İstanbul, Dharma Yayınları, 2012, s.394

2.2.4.8.1. Kapalı Final

Filmin tüm sorularının cevaplandığı, karakterlerin durumlarının net olarak konduğu ve öykünün kesin bir sona ulaştığı finaller kapalı finallerdir. Klasik dramatik yapıdaki filmlerin çoğu bu tarza finallerle biter. Amaç seyircide maksimum tatmini yaratmaktır.¹⁸⁵ Bu nedenle de seyircinin kafasında herhangi bir soru işareti kalmasına izin verilmez, film zaten gerekli bütün cevapları vermiştir. Seyirci filmi izledikten sonra bir bitiş duygusu ile salondan ayrılır.

Bütün finaller içinde en kesin ve kapalı olanı elbette ölümdür. Bu nedenle kapalı sonu tercih eden birçok klasik eserde (Romeo Juliet örneğinde olduğu gibi) ana karakter ölür. Böylece hikaye nihai bir sona ermiş olur. Eğer işin içinde fantastik öğeler, bilim kurgusal bir takım anlatımlar yoksa seyirci bunun kesin bir son olduğu duygusuyla filmde çıkacak ve hikayenin bir sonrası olduğu izlenimine kapılmayacaktır. Özellikle biyografi tarzı filmlerde ana eksen karakterin hayatı üzerinden kurulduğundan başlangıç noktası ve arada ele aldıkları ne kadar farklı olursa olsun final genellikle karakterin ölümüyle yapılır.

Kapalı sonda karakterlerin söylenmemiş sözleri kalmaz. Karakter amacına o ya da bu şekilde ulaşmış, söyleyeceklerini bitirmiş ve hikayedeki misyonunu tamamlamıştır. Hangi kültürden olursa olsun izleyiciler her zaman kapalı bir finali daha tatmin edici bulduklarını söylemişlerdir. Bunun iki sebebi vardır. Birincisi daha az yorucu olmasıdır diğeri ise izlemeyle ilgili alışkanlıklar. Dünya üzerinde çekilen filmlerin yüzde 80'i kapalı finalle bittiği için sinema seyircisinin de bu yönde bir beklentisi vardır. Seyirci film bittiğinde her şeyi öğrenmiş olmayı tercih eder.

¹⁸⁵John Truby, **a.g.e.**, s.436

2.2.4.8.2. Açık Final

Açık final hikayenin tam olarak nasıl bittiği anlaşılmadığı, bazen seyircinin filmin bitip bitmediğinden bile emin olamadığı, hikaye devam ediyormuş hissi veren finaldir. Burada ya hikayenin finalinin izleyicinin tarafından hayal gücü ile tamamlaması hedeflenir ya da filmin bir devamı olacağı için seyircide merak oluşturulmaya çalışılır. Her ne sebeple olursa olsun açık finalde seyirci tam olarak bir tatmine ulaşamaz. Kafasında cevaplanmamış sorular kalır. Bunlardan en belirginini ise ‘Bundan sonra ne olacak?’ sorusudur. Genellikle doruk ve çözülme yaşandıktan sonra seyirciye gösterilen bir sır, karakterlerin bildiklerini dışında bir gerçeğin olması gibi durumlar yaratılır. Örneğin Yaratık Alien filminde öldü zannedilen yaratığın aslında ölmemesi seyirci tarafından son anda fark edilen ama film karakterlerinin bilmediği bir gerçektir. Seyirci filminden çıktığında hikayenin devamı olduğunun farkındadır. Çünkü karakterin ana amacı olan yaratığı yok etme gerçekleşmemiştir, sadece karakter gerçekleştiğini düşünmektedir. Bu noktada seyirci kafasında ‘Yaratığa ne olacak? İnsanlar kurtulabilecek mi? Yaratığın yaşadığını nasıl fark edecekler?’ Gibi birçok soru işaretleriyle filminden ayrılır. Bu bir sonraki filme ilgi uyandırmak için yapılmış bir yöntemdir ve devam filmlerinin hemen hepsinde vardır. Özellikle korku filmlerinde yok edildi zannedilen yaratığın, iblisin ya da buna benzer korkunç güçlerin aslında yok edilememiş olması filmin devamının çekilebilmesini sağlar. Aynı zamanda bu tip finallerin yeni engellere ve yeni çatışmalar da açık olması gerekir. Aksi halde devamında hikaye ilerlemez.¹⁸⁶ Sinema tarihinin efsanevi devam filmlerinden olan ‘Baba’ serisi (Godfather) açık uçlu final bölümüne bir göz atalım: Carleoneler’in evinde her şey taşınmaya hazır bir biçimde paketlenmiştir. Connie bağırarak içerir girer ve ‘Michael seni piç kurusu! Kocamı öldürdün!’ diye bağırır. Michael’ın karısı Kay Connie’yi susturmaya çalışır ama başarılı olamaz. Connie ağabeyi Michael’ın abisinin ölümünden suçladığı kocasını öldürdüğünden emindir. Michael ona ben yapmadım demez ama sinirlenerek yukarı yollar. Kay’ın kafası karışmıştır. Kocasından gerçekten de

¹⁸⁶Öktem Başol, , a.g.e., s.373

kayınbiraderini öldürmüş müdür? O da Kay gibi Michael’a sorular sormaya başlar. Sürekli ‘Bu doğru mu?’ diye sormaktadır. Michael önce sinirle işerlini ona açıklamayacağını söyler ama sonunda cevap verir. ‘Hayır!’ Kay rahatlamıştır. Kocasının ailesinin kirli işlerine bulaşmadığına ikna olmuştur. Ancak bir sonraki sahnede tüm mafya liderinin Michael’ın elini öperken görürüz. Kay de bu sahneye tanık olmuştur. Sinema tarihinin bu efsanevi finalinde seyirci kafasında bir sürü soru işaretiyle baş başa kalmıştır. Bunlardan en temeli ‘Şimdi ne olacak?’ sorusudur. Ustaca yazılmış bu finalde karakter gerçek değişimini yaşamış yeni dengeler kurulmuştur ancak gerek aile içi gerekse dış çatışma ihtimalleri seyirciye hissettirilmiştir. Michael’ın yeni konumunun aile içinde yaşatacağı gerginlikler, Michael’ın gerek Kay gerekse Connie’yle çatışma sinyalleri kendini göstermiştir. ‘Michael ve Connie ayrılacak mı? Connie şimdi ne yapacak? Abisinden intikam alacak mı?’ gibi sorular da bir yandan seyircinin merakını uyandırmıştır. Ayrıca mafya içindeki bozulan ilişki dengeleri tekrar nasıl kurulacaktır?’ Bu ve buna benzer birçok soru bu kısacık final bölümünde oluşturulmuş ve açık uçlu final kullanılması sayesinde seyirci bir sonraki filmi merakla ve heyecanla beklemiştir.

Bazense filmin bir devamı olmamasına rağmen senaristler açık uçlu final kullanmayı tercih ederler. Burada amaç seyircinin hayal gücünü biraz zorlamasını ve kendi istediği sonu kendi kafasında yazmasını sağlamaktır. Yine sinema tarihinin efsanevi finallerinden “Kazablanka” (Casablanca) bu tür bir finaldir. Bütün bir film boyunca iki aşığın sonunun ne olacağını merakla bekleyen seyirci filmin sonunda ikiliye ne olduğunu, bir daha görüşüp görüşmediklerini bilmeden, sadece arkadaş kalmaya karar verdikleri bilgisiyle baş başa kalır. Aslında buradaki final sahnesi filmin bütününden sonra beklenen yoğunlukta da değildir. Günlük konuşma gibi bir iki cümleyle büyük aşıklar vedalaşır. Ne aşka dair konuşurlar ne de büyük laflar ederler. Bu anlatım da seyircide bitmemişlik hissini artırır.

Her ne kadar kapalı finalin seyirciyi daha mutlu ettiği düşünülse de yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi iyi kurgulanmış, zamanlaması, neden sonuç ilişkileri doğru kurulmuş, karakterlerin doğasına uyan, tutarlı ve filmin bütününü

bozmayan bir açık final de oldukça etkili olabilir. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli unsur açık finalin bilinçli bir tercih olarak en başından beri yazar tarafından kurgulanması ve film bir türlü final yapamadığı için birden kesilivermiş hissinin uyanmamasıdır. Aksi halde aynı Aristoteles'in eleştirdiği 'Deus ex machina'nın müdahaleleri gibi doğal olmayan ani bir son, filmin oluşturmak istediği dramatik etkiyi de tamamen yok edebilir.

2.3. Dramatik Yapının Unsurları

2.3.1. Tema

Yunanca 'Thema' kelimesinden gelen olan tema, 'tez, irdelenen şey' anlamına gelir ve senaryonun 'önermesi'dir.¹⁸⁷ Tema bir senaryo yazarının her şeyden önce karar vermesi gereken filmin ana cümlesi, ne anlatacağıdır. Başka bir deyişle: "Tema, evvelce tasarlanan ya da saptanan bir öneri, tartışmaya temel olan bir görüştür. Belli bir sonuca götürmek üzere ileri sürülmüş ya da benimsenmiş bir önermedir."¹⁸⁸ Tema kelimesi tiyatro ve edebiyatta kullanılan tez, niyet, temel düşünce, merkezsel düşünce, erek, amaç, itici güç, öz, plan, olayların örüntüsü gibi birçok tanımı da içine alır.

Eğer yazar filmin seyirciye aktarmayı hedefleyeceği cümleyi bilmeden sadece bir takım düşünceler üzerine senaryoyu yazmaya başlarsa nereye varacağını bilmeyen bir şoför gibi yolda kaybolur. Eğer 'düşünce'yi film yapım sürecinin en başı kabul edersek tema seçimi de ikinci basamağıdır. Burada yazarın karar vereceği şey bu senaryoyla ne anlatmak istediğidir. Yazar ancak bunu belirledikten sonra neyi nasıl ve hangi unsurlarla anlatacağına karar verebilir. Lojos Egri temaya karar vermeden yola çıkan bir yazarın başına gelecekleri şöyle açıklamıştır:

¹⁸⁷Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.89

¹⁸⁸<http://www.webster-dictionary.org/definition/theme>

“Hiçbir düşünce, hiçbir durum, kesinlikle belirlenmiş bir önerme olmadan, sizi mantıksal sonuca ulaştıracak güçte değildir. Eğer bir önermeniz yoksa ilk özgün düşüncenizi ya da çekiciliğine kapıldığınız düşüncenizi değiştirebilir, yeni baştan ele alabilir veya başka bir durumu da seçebilirsiniz.”¹⁸⁹

Tema belirlenmeden yola çıkılan bir yazında temel sorun hikayenin tutarlı bir biçimde varmak istediği noktaya varamaması, karakterin geçirmesi gereken değişimi geçirememesi, amacına ulaşamaması ve hikayenin ilerleyememesidir. Bu nedenle dramının ve dramatik yapının birinci ve en önemli unsuru da temadır.

Tema yargı içeren bir cümledir. Bu yargı cümlesi hikayedeki itici güçtür. Örneğin Romeo Juliet'te tema ‘Aşkın önünde hiçbir engel duramaz, ölüm bile!’ dir ve bu yargı cümlesi Romeo'nun bütün eylemlerinin temelidir ve motivasyon sebebidir. Karakterin doğrusu ve inancıdır. Ancak burada karıştırılmaması gereken şey temanın yazarın ve dolayısıyla film kişilerinin (karakterlerin) inancı olduğu ve mutlaka evrensel bir doğruyu ifade etmek zorunda olmadığıdır. Romeo Juliet örneğinde olduğu gibi bir tema ille de her aşk için geçerli olacak diye bir durum söz konusu değildir. Burada yazarın görevi zaten bu önermeyi haklı kılacak bir hikaye kurmaktır.

Tema karakterin amacını belirleyen temel coşkudur. Aşk, nefret, intikam ya da karakteri coşkulandıran duygu ne olursa olsun, onu hedefe ulaştırmaya yetmez. Eğer karakterin bir inancı yoksa duygularının gücüyle nereye gideceği belli olmayan savruk bir fırtına gibi eser durur sadece. Oysa drama ancak bir hedefe yönelen ve bu uğurda mücadele veren karakterlerden oluşur. İnançtan yoksun bir karakter engellerle karşılaştığında tutumlu ve kararlı bir şekilde yoluna devam edemez. Temayı belirlemek yazar için aynı zamanda karakterin tüm davranışlarına bir zemin hazırlamak demektir. O noktadan sonra yazar karakterinin davranış ve tutumlarını

¹⁸⁹Lajos Egri, **a.g.e.**, s.15

çok daha kolay kurgulayabilir. Çünkü temayı bilmek karakterin hareket noktasını ve varacağı yeri bilmektir. Tema aynı zamanda konuyu ve ana çatışmayı da işaret eder. Örneğin Romeo Juleit'te birbirine düşman iki aile, Capuletler'le Montague'ler arasında büyük bir savaş vardır. Montague'lerin oğlu Romeo, Capulet'lerin kızı Juliet'e aşıktır. Ailelerin arasındaki büyük düşmanlık bile bu iki gencin birbirine duyduğu destansı sevdaya engel olamaz. Juliet ailesi tarafından Kont Paris isimli bir asille evlendirilmek istenmektedir. Juliet bu durumdan kurtulmanın yolunu arar ve rahibe akıl danışır. Rahip de evlilikten kurtulmanın bir yolu olduğunu, uyku ilacı içerek kendisini 2 gün boyunca ölü gibi göstermesini söyler. Ardından da rahip gerçekleri Romeo'ya anlatan bir mektup yazar ancak mektup Romeo'ya ulaşmaz. Juliet rahibi dinler ve ilacı içer. Herkes Juliet'in öldüğünden emindir. Juliet'in öldüğünü ve onsuz hayatın bir anlamı olmadığını düşünen Romeo da çok güçlü bir zehir içerek Juliet'in yanına uzanır. İlacın etkisi geçip kendine gelen Juliet yanında cansız yatan Romeo'yu görünce kararını verir ve Romeo'nun hançeri ile kendini öldürür. Drama tarihinin bu efsanevi eserinin teması 'Aşkın önünde hiçbir şey duramaz, ölüm bile!'dir. Tema konuyu ve öyküyü bilmesek bile bize ana çatışmayı, süreci ve sonucu verir. Tema belirlendiğinde karakterin yolu ve mücadelesi de belirlenmiş olur. Örneğin Romeo Juliet'in yargı cümlesinde karakterin aşkı uğruna mücadele edeceği (ana çatışma) aşkına ulaşması konusunda engellerle karşılaşacağı ve sonunda da ölümle yüzleşeceği cevapları kendiliğinden bulunmaktadır.

Tema yalın ve duru olmalıdır. "Senaryonun temasının sade, açık, belirgin oluşu, bir yerde temanın seçilmesiyle güdülen amacın belirli olması, bu amacın seyircilerce de kolaylıkla anlaşılmasını sağlar."¹⁹⁰ Hikayenin özünün özü olarak da tanımlayabileceğimiz "tema" da betimlemeler, uzun anlatımlar, detaylar, karakter özellikleri gibi hikayeyi oluştururken kullanılacak öğeler yer almaz. Örneğin Romeo ve Juliet'in teması 'Düşman Capulet ve Montague ailelerin çocukları olan Romeo ve Juliet birbirlerine kavuşmak için amansız bir mücadele vererek aşkın önünde hiçbir engelin hatta ölümün bile durmayacağını kanıtlarlar.' gibi anlatım tema değildir. Temada önemli olan özü vermektedir. Karakterin kim olduğu, neden bu çatışmayı

¹⁹⁰ Alim Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012, s.13

yaşadığı, yan karakterlerin durumu, yan çatışmalar gibi diğer detaylar hikayenin doğal gelişim sürecinde ortaya çıkacaktır.

Bir filmin teması kişisel, kişilerarası, kültürel, sosyal ya da felsefî olabilir. Hangisi olursa olsun filmin içine ustaca yerleştirilmeli ve seyircinin gözüne zorlama bir mesaj gibi sokulmamalıdır.¹⁹¹ Yazar bunu dramatik yapının unsurlarını ustaca kullanarak ve simgeler aracılığıyla pekiştirerek yapar. Yapılan en büyük hatalardan biri temadan filmin içinde bahsetmektir. Oldukça kolaycı olan bu yaklaşım aynı zamanda didaktiktir de. Güçlü bir tema hiçbir zaman ders vermez, sadece yorumlar.

Tema dramatik unsurların tamamı gibi diğer unsurlara uygun olmalı, hiçbir ayrıntının bütünden ayrı olamayacağı gibi bütüne bağlı kalmalıdır. Örneğin anlatılmak istenen bir aşk hikayesi iken ‘Cimrilik dostluğun sonudur.’ gibi önerme ne kadar doğru bir önerme olabilir? Ana çatışma dostluk üzerine kuruluyken ana karakterleriniz nasıl aşk üzerine mücadele verebilir? gibi bir sürü soru cevapsız kalacak, yazar bütünden bağımsız bir temayı filme zorla adapte etmeye çalışacaktır. Sonuçta tema bir tohumdur ve görevi bir hikaye yeşertmektir. Kendi başına güçlü ama hikayeden bağımsız bir temanın film öyküsü açısından hiçbir değeri yoktur. Sanattaki bütün ayrıntı ilişkisi için ünlü heykeltıraş Rodin’in heykel kırma anısı örnek gösterilebilir. Söz konusu anıya göre Rodin Balzac’ın bir heykelini yapar. Heykelde Balzac ellerini önde birleştirmişti. Heykel tamamlanınca en sevdiği öğrencilerinden birine koştı ve ne düşündüğünü sordu. Öğrenci kısaca heykelin bütüne baktıktan sonra ellere odaklandı. ‘Ne eller üstadım! Böylesi elleri hayatımda ilk kez görüyorum!’ dedi. Rodin aldığı cevap üzerine oldukça bozulmuştu koşarak görüşüne güvendiği başka bir öğrencisini çağırdı. O öğrencisi de aynı tepkiyi verince odasından bir balta kaptı ve heykelin ellerini parçaladı. Öğrencilerinin şaşkın bakışları arasında o meşhur sözlerini söyledi: “Aptallar ben bu elleri kendi başlarına yaşamaya kalktıkları için parçaladım. Hiçbir parça bütünden daha önemli değildir!”

¹⁹² Ünlü Balzac heykelinin kollarının olmaması bu hikaye ile açıklanır. Burada

¹⁹¹William Miller, **a.g.e.**, s.158

¹⁹²Lajos Egri, **a.g.e.**, s.37-38

sanatçının söylediği bütün – ayrıntı ilişkisi tüm sanat dallarında olduğu gibi drama için de hayati bir ihtiyaçtır. Bu nedenle temanın bütünden kopuk olduğu bir dramatik yapının doğruluğundan da söz etmek mümkün değildir. Doğru bir dramatik yapı ancak tüm unsurların birbirini tamamladığı bir hikayede var olabilir.

2.3.2. Öykü

Edebiyatta kullanıldığı biçimiyle öykü “Gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düzyazı”¹⁹³ anlamına gelir. Senaryoda ise temanın olaylar ve karakterler ile verildiği, detaylandırılmış halidir diyebiliriz. “Öykü belli kişileri içeren, belli yerde ve zamanda geçen, bir başı, ortası ve sonu olan olaylar dizisi demektir.”¹⁹⁴ Tüm dramaların bir öyküsü vardır. Öykü dramatik yapının da ikinci ve en önemli unsurudur. Temanın nasıl bir öykü içinde işleneceği yazarın yaratıcılığının da en çok devrede olduğu seçimdir. Çünkü aynı temayı yüzlerce, binlerce farklı öykü içinde anlatabilirsiniz. Örneğin Romeo Juliet eserinin teması olan ‘Aşkın önünde hiçbir engel duramaz, ölüm bile!’ bugüne kadar binlerce eserde binlerce farklı öyküyle anlatılmıştır. Bunların arasındaki temel fark farklı zaman dilimlerinde, farklı karakterlerle, farklı mekanlarda ve farklı olaylarla kurulmuş olmalarıdır. Yazarın temayı nasıl bir öykü içinde anlatacağı sorusu dramatik yapının da temel sorularından biridir. Çünkü burada artık ‘Bu temayı nasıl anlatacağım?’ sorunsalıyla baş başa kalır yazar. Ve çözümü de dramatik yapıyı oluştururken bulur.¹⁹⁵

Her ne kadar her drama bir öykü içermek zorundaysa da bu her öykünün dramaya uygun olduğu anlamına gelmez. Bir öykünün senaryoya uygun dramatik bir öykü olabilmesi için şu yedi özelliği taşıması gerekir:

- Dramatik öykü mutlaka çatışma içermelidir. Çatışmasız bir drama olamaz.

¹⁹³ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=hik%C3%A2ye&uid=22916&guid=TDK.GTS.546c5957347c64.06180013

¹⁹⁴ Turgut Özakman, **a.g.e.**, s.72

¹⁹⁵ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.89

- Dramatik öykü ilginç ya da ilginçleştirilmeye yatkın olmalıdır. İlgi çekmeyecek ve izlenmeye değmeyecek bir öykü senaryonun malzemesi olamaz.
- Dramatik öykü ilginç kişiler içermeli ya da kişiler ilginçleştirmeye yatkın olmalıdır.
- Dramatik öykü gelişmeye, ilerlemeye, akmaya, derinleşmeye uygun olmalıdır. Statik ve gelişmeye açık olmayan bir öykü dramının konusu olamaz.
- Dramatik öykü görsel olarak aktarılabilir olmalıdır. Sinemanın dili görüntüler olduğuna göre görüntüyle anlatılamayacak bir öykü senaryonun malzemesi olamaz.
- Dramatik öykü sinemanın olanak ve özelliklerine uygun olmalıdır. Eğer yazılan öykü o günün koşullarında ve sinema dilinin el verdiği özelliklerle anlatılamayacak bir öykü ise senaryonun malzemesi olamaz.
- Dramatik öykü sinemanın teknik özelliklerine uygun olmalıdır. Sinemanın o günkü teknik koşulları anlatılamayacak bir öykü senaryonun malzemesi olamaz.¹⁹⁶

Dramatik öykü derindir ya da derinleşmeye uygundur. Sığ, ilgi çekmeyecek, genel tanımlamalarla yazılmış bir metin filmin öyküsü olamaz. Örneğin ‘erkekler kadın tanışır, birbirlerine aşık olurlar, birleşmelerinin önünde engeller vardır, ölümü seçerler.’ gibi bir anlatım Romeo ve Juliet’in öyküsü değildir. Bu çok genel, hiçbir derinliği olmayan bir anlatımdır. Onu öykü gibi yazabilmek için karakterleri derinleştirmek, olayları betimlemek gerekir. Romeo ve Juliet’in öyküsü şöyledir: ‘Romeo’nun mensup olduğu Montague ailesiyle Capulet ailesine mensup Juliet’in aileleri arasında geçmiş yıllara dayanan bir düşmanlık vardır. Romeo, Juliet’in evinde düzenlenen bir maskeli baloya kimliğini gizleyerek katılır. O günlerde Rosaline adlı bir kıza ilgi duymasına rağmen baloda gördüğü Juliet’e âşık olur. Juliet de Romeo’nun duygularına karşılık verir. Juliet’in dadısı iki sevgili arasında

¹⁹⁶ Turgut Özakman, **a.g.e.**, s.73-74

haberleşmeyi sağlar. Bu arada, Juliet, ailesi tarafından Kont Paris ile evlendirilmek istenir. Romeo, Rahip Laurance'e giderek Juliet ile evlenmek istediğini söyler. Rahip Laurance, iki genci gizlice evlendirir. Juliet'in dadısı da onlara yardım eder. Kısa bir süre sonra Romeo, Juliet'in kuzenlerinden Tybalt'ı bir kavgada öldürür. Bunun üzerine Verona prensi Escalus, Romeo'yu Mantua'ya sürgüne gönderir. Juliet ve Kont Paris arasında düğün hazırlıkları başlar. Juliet, gizlice Rahip Laurence'in yanına gider. Rahip Laurence, Juliet'e istemediği evlilikten kurtulması için onu kırk saat ölü gibi gösterecek bir iksir verir. Aynı zamanda Rahip, Romeo'ya durumu anlatan bir mektup yazar. Ancak, mektup Romeo'ya zamanında ulaşmaz. Romeo, uşağı Balthasar'dan Juliet'in öldüğünü duyunca yanına zehir alarak gizlice Verona'ya döner. Juliet ise, iksiri içmiştir ve ailesi onu öldü zannederek defneder. Verona'ya dönüp Juliet'in mezarına gelen Romeo, burada Kont Paris ile karşılaşır. İkisi arasında çıkan kavga neticesinde Paris ölür. Ardından Romeo, Juliet'in yanına yatarak zehri içer ve ölür. Rahip Laurence, mezarlığa gelir, Juliet'i uyandırır. Romeo'yu ölmüş olarak gören Juliet, Romeo'nun hançerini alarak kendini öldürür. Başından sonuna kadar olayların tek şahidi olan Rahip Laurence, ailelere tüm olanları anlatır ve bundan sonra iki aile arasındaki düşmanlık sona erer.' Örnekte de görüldüğü üzere dramatik öykü bir iki kuru cümleden ibaret değildir. Dramatik öykü tüm ana karakterleri, bazı önemli yan karakterleri, tüm ana olayları ve bazı yan olayları, ana çatışmayı, bazı önemli yan çatışmaları, önemli betimlemeleri, giriş-gelişme-sonuç ilişkisini, çatışmanın çözümünü ve finali içerir.

Yazarın temayı nasıl bir öykü içinde işleyeceği içinde bulunduğu toplumdan, kendi düşünce biçiminden, hayatı algılama tarzından bağımsız olamaz. Aynı temayı birebir aynı akışla beş farklı kültürden ve görüşten beş farklı yazar yazsa her biri ayrı bir hikaye olacaktır. Örneğin yukarıda öyküsü örnek olarak verilen, aşk denilince akla gelen ilk hikaye olan Romeo Juliet, gerek işlediği temanın evrenselliği gerekse doğru kurulmuş dramatik yapısıyla yüzyıllar boyu birçok öyküye de esin olmuştur. Aynı tema, benzer bir akışla farklı mekanlarda, farklı zamanlarda ve farklı karakterlerle sürekli anlatılıp durmuş ve her kültürde yer bulmuştur. Ancak bu öykülerin birbirini kopyaladığını, kendi başlarına bir değeri olmadığını

söyleyemeyiz. Çünkü işin içine giren diğer unsurlar onları tamamen farklı öykülere dönüştürmüştür. Örneğin Türk Edebiyatı'ndaki 'Aşık Garip' öyküsünün temel akışı Romeo Juliet'le neredeyse aynıdır. Karakterleri ve benzer durumlarda verdikleri tepkiler bile birbirini izler. Ancak öykünün geçtiği mekan, zaman, karakterler ve olay akışı onu tamamen farklı bir hikaye yapmıştır. Ayrıca Leyla ile Mecnun, Tahrir ile Zühre, Arzu ile Kamber, Aslı ile Kerem gibi diğer örneklerin de Romeo ve Juliet ile benzerlikleri aşıkardır ve her kültürde buna benzer örnekler bulmak mümkündür.¹⁹⁷

Devinimlerin akış biçimi bakımından üç çeşit öykü vardır. Bunlar Doğrusal Öykü, Dolambaçlı Öykü ve Sarmal Öyküdür. Doğrusal öykü baştan sona tek bir karakterin tek bir ana olayı takip eden öykü tipidir. Hollywood filmlerinin neredeyse tamamı doğrusaldır. Doğrusal öyküde tek bir büyük amaca ulaşmaya çalışan tek bir ana kahraman vardır. İzleyicinin seyrettiği şey tek bir kahramanın büyük arzusunu nasıl gerçekleştirdiğinin hikayesidir. Doğrusal Öykü şema olarak şöyle ifade edilir:

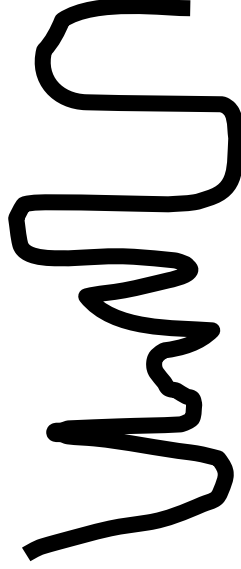
Şema 8:



Dolambaçlı Öykü devinimlerin herhangi belli bir yönü olmadan bir yılan ya da nehir gibi hareket ettiği öykü biçimidir. Karakterin bir takım olayları izleyerek olaydan olaya, mekandan mekana hareket ettiği öykülerdir. Odissea Destanı, Don Kişot gibi örnekler ya da yolculuk filmlerinin neredeyse tamamı bu tip öykülerden oluşur. Dolambaçlı Öykü şeması şu şekildedir:

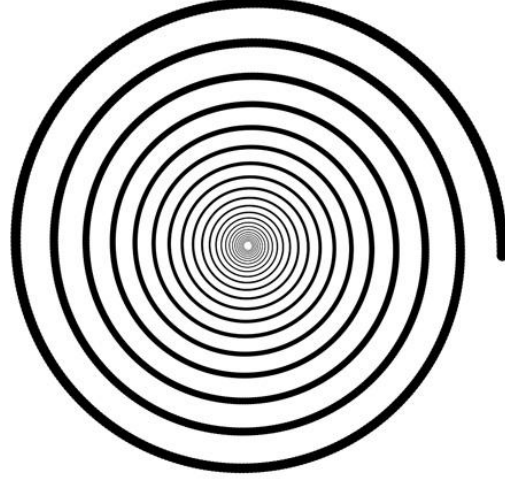
¹⁹⁷ İbrahim Dilek, "Aşkın İki Yüzü Tek Hali: Aşık Garip Hikayesi ile Romeo Juliet'in Mukayesesi", **Milli Folklor Dergisi**, sayı:87, Ankara, 2010, s.58-72

Şema 9:

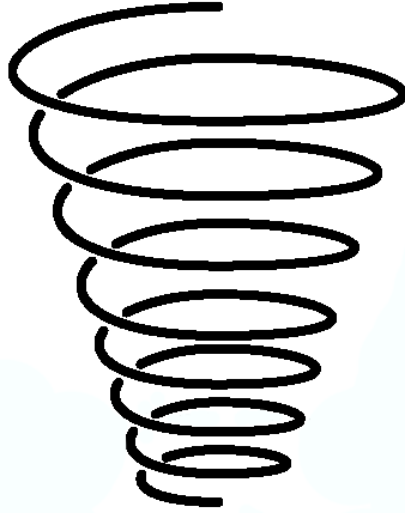


Sarmal Öykü ise dışarıdan başlayan ve merkeze doğru giden bir öykü biçimidir. Bu tip öykülerde çeşitli sebeplerle karakter sürekli aynı ana döner durur, tek bir olaya takılıp kalmıştır ve olayları en dışarıdan en içe doğru çöze çöze ilerler. Gerilim filmlerinin çoğunluğu bu biçimde yazılmış öykülerden oluşur. Memento, Vertigo gibi filmler sarmal öykülerle yazılmış filmlerdir. Sarmal Öykü'nün şeması iki farklı şekilde çizilir:

Şema 10:



Şema 11:



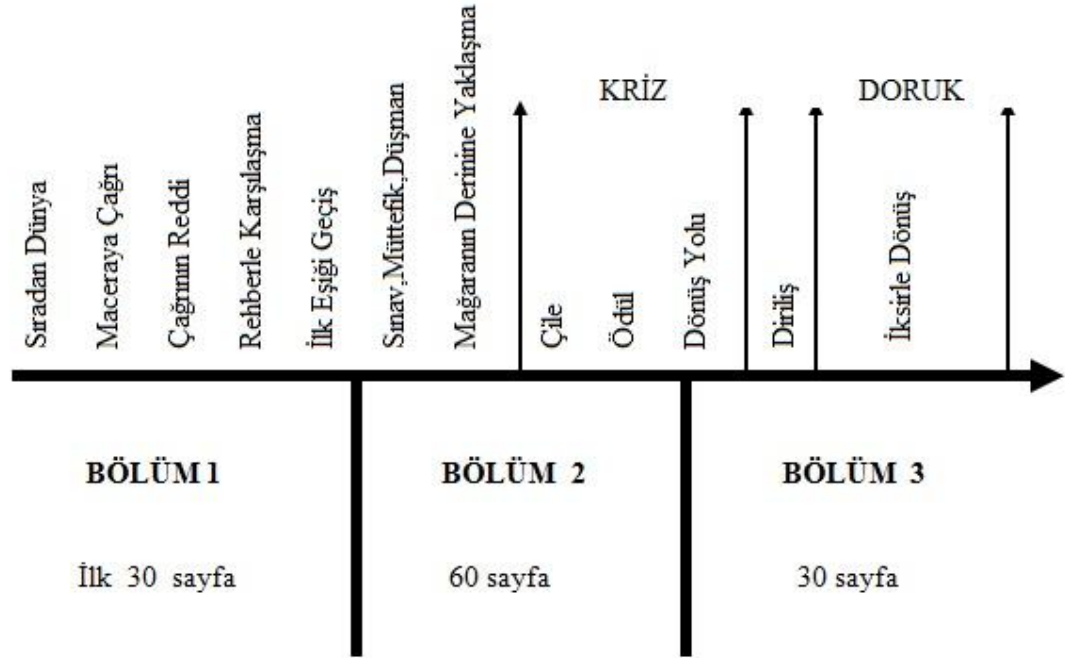
198

Öykünün içeriği ne olursa olsun geleneksel dramatik yapıya uygun bir öykü her zaman aşağı yukarı aynı patikayı takip eder. Karakter, ana çatışma ve ortamın tanıtıldığı bir giriş bölümü, çatışmanın şiddetlendiği bir gelişme bölümü ve karakterin amacına ulaştığı bir sonuç bölümü. Christopher Vogler bu üç aşamayı daha da detaylandırarak “on iki adımda öykü yazmak” adlı formülü oluşturmuştur. Bu formüle göre öykü ve tema ne olursa olsun her karakter on iki adımdan oluşan

¹⁹⁸John Truby, **a.g.e.**, s.14-15

aynı patikayı izler. Karakterin yolculuğu formülize edilebilirse öykünün tasarımı da formülize edilebilir. Bu formüle göre yazar ve karakter benzer ancak birebir aynı olmayan bir yaratım sürecini izler. Örneğin yazarın “rehber” dediği karaktere gitmesi gereken yolu gösterecek yan karakter ana karakter için “yardımcı”dır. Yine Romeo Juliet örneğine dönersek, orada rehber yani yardımcı rahiptir. Her dramatik öyküde bunun bir karşılığını bulmak mümkündür. Vogler’ın tarif ettiği bu on iki adım ve senaryodaki yerleri şu şekildedir:

Şema 12:



199

Vogler'in Sıradan Dünya diye tanımladığı film karakterinin maceraya atılmadan önceki sıradan dünyasıdır. Romeo'nun Juliet'le karşılaşmadan önce, Baba filminde Michael'in abisinin ölümünden önce, Yüzüklerin Efendisi'nde Frodo yüzüğü bulmadan ve Oz Büyücüsü'nde Dorothy'nin evi uçmadan önce... Tüm bu film karakterleri ve daha niceleri başlarına hayatlarını değiştirecek olay ya da olaylar gelmeden önce kendi dünyalarında yaşamaktadırlar. Öykü anlatıcısının ilk

¹⁹⁹Christopher Vogler, **a.g.e.**, s.48

görevi bu dünyayı tasvir etmektir. Böylece seyirci karakterin başına geleceklerden önceki hayatı ve sonraki hayatını, karakterin değişimden önceki ve sonraki yapısını karşılaştırabilecektir.

Maceraya Çağrı öykünün ikinci bölümüdür ve burası sıradan dünyanın huzurunun kaçtığı bölümdür. Örneğin Rambo’da bu bölüm şerifin Rambo’yu taciz etmesi ile başlar. O ana kadar Rambo kendi dünyasında yaşamaktadır. Yeni bir şehre gelmiştir ve huzurlu bir şekilde günlerini normal geçirmektedir. Herhangi bir belaya bulaşmak gibi bir niyeti yoktur. Maceraya çağrı aynı zamanda karakterin amacının da belirleneceği yerdir. Rambo’nun dış çatışmayı yaşayacağı rakibinin burada belli olması gibi. Burada artık seyirci karakterin neyi kaybedip neyi kazanacağını merak etmektedir: ‘Rambo şerifi yenebilecek midir? Şerifin tüm imkanlarına tek başına hayatta kalmayı başarabilecek midir?’ gibi .

Bir sonraki aşama çağrının reddidir. Bu aşamada karakter kendi sıradan dünyasından kopmak istemez ve kendisini bekleyen macerayı görmezden gelmeye çalışır. Burası kahramanın, genellikle korku duygusuyla duraksadığı noktadır. Henüz kahraman kaderini tam olarak kabul etmemiş ve kendini yaşaması gereken maceraya teslim etmemiştir. Karakterin bu statik durumdan ileriye doğru gidebilmesi koşulların daha da zorlayıcı bir hale gelmesi ya da onu kaderine inandıracak, cesaretlendirecek bir rehberle karşılaşmasıyla ilgilidir. Örneğin cesur Yürek’te kralın tüm baskılarına ve köylünün ısrarına rağmen savaşımayı reddeden William Wallace karısı öldürülünce kaderini yani savaşımayı kabul etmiştir.

Rehberle Karşılaşma öykünün dördüncü aşamasıdır. Elbette öykü tarihinin en ünlü rehberi Merlin karakteridir. Merlin karakteri birçok farklı öyküde yer almış ve yer aldığı öykülerde karaktere cesaret veren, onu kaderine ikna eden kişi olmuştur. Hiç şüphesiz Yüzükler’in Efendisi’ndeki Gandalf karakteri de aslında Merlin’dir. Karakter tam da karar aşamasından kendinden bilge bir kişiyle karşılaşır. Bu kişi onun vazgeçmesini önler, kendisine ve başarabilme gücüne inanmasını sağlar, onu başına geleceklere karşı uyarır, hazırla ve ihtiyacı duyduğunda yol gösterir. Yıldız

Savaşları'nın (Star Wars) Obi Wan Luke Skywalker'ın rehberidir, Oz Büyücüsü'nde İyi Cadı Glinda, Rambo'da eski komutan verilebilecek diğer örnekler. Rehber öykünün bir yerinde karakteri bırakır, karakter artık kendi kaderiyle kendi yüzleşmek zorundadır. Bazen bazı öykülerde karakterin direncinin düştüğü anlarda rehber karaktere tekrar cesaret verir. Matrix'te Morpheus karakteri böyle bir rehberdir. Karakteri hazırlar, bir süre kaybolur ve ihtiyacı olduğunda sürekli öyküye döner.

İlk Eşiği Geçiş karakterin artık kendini kaderine bıraktığı, maceraya atıldığı bölümdür. Buradan sonra karakter artık sıradan dünyasını geride bırakacak ve yeni bir dünyaya adım atacaktır. Öykünün şahlandığı, gerçek maceranın başladığı bölüm de burasıdır. Bu ilk eşik senaryoda da ilk bölümle ikinci bölüm arasını yani giriş bölümünden gelişme bölümüne geçişi temsil eder. Dorothy'nin sarı tuğla yola girdiği andır bu, Yüzüklerin Efendisi'nde Frodo'nun yola çıktığı, Rambo'nun ateşe karşılık verdiği anlar yine İlk Eşiği Geçiş anlarıdır. Buradan sonra karakter için bir geri dönüş söz konusu değildir.

İlk eşiği geçtikten sonra karakter birtakım müttefikler ve düşmanlarla tanışacak, sınavlardan geçecektir. Karakter müttefik ve düşman kişileri sayesinde hiç tanımadığı bu yeni dünyanın kurallarını da öğrenecektir. Müttefik ve düşmanları karakterle tanıştırmamanın en eski ve klişe yolu ortak bir buluşma alanı yaratmaktır. Western filmlerinde meyhanedir bu, Yıldız Savaşları'nda kafeterya, Kazablanka'da Rick'in Yeri... Müttefikler ve düşmanlar aynı zamanda karakterin kendini tanıması ve dolayısıyla seyirciye tanıtması için de bir şanstır. Aynı zamanda karakterin bu bölümde karşılaşacağı sınavlar karşısındaki tutumları da yine karakterle ilgili bilgi sahibi olmamızı sağlayacaktır.

Mağaranın Derinlikleri'ne Yaklaşmak bölümü karakterin azılı düşmanın karargahına girişidir. Kahraman bu ürkütücü yere geldiğinde ikinci eşikle karşılaşacaktır. Mitolojiden beri kullanılan bu bölüm aslında ölümler ülkesinden başka bir yer değildir. Normalde geçilmemesi gereken, kapısında her an girmekten

vazgeçilecek kadar korkunç bir yer. Yıldız Savaşları'nda burası Dark Skywalker'ın karargahıdır, Oz Büyücüsü'nde kötü cadının şatosu, Rambo'da karakol. Burada kahraman büyük bir tehlikeyle karşılaşır ve bunu atlatır.

Çile bölümü kahramanın en büyük korkusuyla yüzleşmesidir. Burada seyirci de karakterle birlikte panik,korku, gerilim duygularını yaşamaktadır. Bir an için karakter savaşını kaybetmiş, her şey bitmiş gibi görünür. Matrix'te Neo'nun Ajan'a yenildiği ve kalbinin durduğu sahnedir burası, Oz Büyücüsü'nde Dorthy'nin kötü cadı tarafından tuzağa düşürülmesidir, Yıldız Savaşları'da çöp öğütücüsüne düşülen andır. Kahramanın yenilmiş ya da ölmüş gibi gözüktüğü sahnedir bu. Çünkü andan ondan sonra yeniden doğabilecektir.

Ödül bölümü karakterin ölümden kurtulduktan sonra aradığı hazineyi bulur. Burada kastedilen karakterin ana hedefine ulaşması değil o uğurda işine yarayacak herhangi bir silaha kavuşmasıdır. Örneğin Yıldız Savaşları'nda Luke Darth Vader'i yenmek için gerekli olan Ölüm Yıldızı planlarını ele geçirir, Dorthy kötü cadıdan ayağında onu eve götürecek kırmızı ayakkabılarla kaçır.

Dönüş Yolu kahramanın ödülü aldıktan sonra kaçma aşamasıdır. Bu bölümde genellikle karşı karakter ödülü geri almak için karakteri takip eder. Burası karakterin sıradan dünyaya dönme isteğinin de uyandığı yerdir. Sonuçta sonsuza kadar bu çatışmalar dünyasından kalamayacağını farkındadır. Ancak daha sonra oluşacak olaylar onu bu kararından vazgeçirecek ve karakter tekrar mücadeleye dönecektir.

Diriliş bölümü kendi dünyasına dönmeden önce karakterin son kez küllerinde doğduğu yerdir. Bu sahne Matrix'te Trinity'nin Neo'nun kalbini çalıştırarak tekrar hayata döndürmesi örneğinde olduğu gibi gerçek bir dirilme sahnesi olabileceği gibi depresyondan çıkıp hayata dönen bir karakter de olabilir. Burada önemli olan karakterin son öldürücü darbeyi vurmak üzere maceraya geri dönmesidir. Burası aynı zamanda doruk noktanın ve karşıt güçler arasındaki en son çatışmanın yaşanacağı, kazananın belli olacağı yerdir.

İksirle Dönüş ise öykünün finalidir. Finalde karakter dersini öğrenmiş ve iksirine kavuşmuştur. Dorthy ‘ev gibisi olmadığını’ öğrenir örneğin ve evine döner. Bazense iksir kazanılan bir hazine, bir sevgili ya da özgürlük olabilir.²⁰⁰ Karakterlerin özellikleri ne olursa olsun dramatik bir öykünün karakteri aşağı yukarı benzer bir patikadan geçer ve bu on iki basamağın en az onunu tamamlar. Eğer klasik yapıda bir dramatik öyküyse o zaman büyük ihtimalle geçtiği aşamalar da tam olarak Vogler’in sıralamasıyla olacaktır. Her ne kadar yaratıcı bir süreci formülize etmek yanlış görülse de bu formül elbette değişikliklere açıktır. Ayrıca olaylar, olayların oluş biçimleri, devinimler, karakterler, zaman ve mekan her zaman yazarın bakış açısına göre farklılık gösterdiğine göre birebir aynı formülü izleyen binlerce birbirinden farklı öykü yazılabilir.

Film öyküsü kaynak bakımından hem yaşamdan hem de birçok başka türden beslenir. Bu türlerin başında mitoloji, din, uzak ve yakın tarih, haberler, anılar, ünlü kişilerin hayat hikayeleri, romanlar, hikayeler, radyo oyunları, masallar, destanlar, halk hikayeleri, fıkralar, şiirler, şarkılar, tiyatro oyunları ve çizgi romanlar gelir. Ayrıca daha önce yapılmış filmlerin öyküleri veya televizyon dizileri de film öyküsüne kaynak oluşturabilir.

Bir film öyküsü içinde mutlaka şu öğeleri içermelidir: Öykünün geçtiği yer ve zaman, ana karakterler ve önemli yan karakterler, ana çatışma, olaylar dizisindeki önemli gelişmeler ve önemli yan çatışmalar, doruk noktası ve çözülme. Bütün bunlar tek bir sayfada verilebileceği gibi 5-6 sayfaya çıkan detaylı bir öykü şeklinde de olabilir. Burada önemli olan gereksiz ayrıntılara girmemek, edebi bir öykü değil senaryo yazımına kaynak olacak bir film öyküsü yazıldığının ayırımına varmaktır. Karakter tanımlamaları, mekan tasvirleri filmde kullanılacağı kadarıyla yapılmalı, gereksiz ayrıntılarda boğulmamalıdır. Örnek olarak sinema tarihinin en çok uyarlaması yapılan A.E. Mason’un 1903 tarihli “The Four Feathers” isimli öyküsüne bir bakalım: 1880’lerde İngiltere Mısır ile savaşmaktadır. Harry Faversham, askeri bir kökeni olmakla gurur duyan bir aileden gelmektedir ve 27 yaşındadır. Diğer

²⁰⁰Christopher Vogler, **a.g.e.**, s.50-61

ataları gibi babası da başarılı bir subaydır. Arkadaşları da subaydır. Nişanlısı bile bir askerin kızıdır. Yine de Harry, Sudan topraklarında savaşılmırsa mutlu bir evlilik yapıp sakin bir yaşam sürmeyi tercih eder. Harry babasının emirlerini kabul etmemekte direnince babası ve diğer aile bireyleri tarafından reddedilir. Ancak maruz kaldığı en büyük hakaret nişanlısı ve en yakın arkadaşları tarafından kendisine verilen ve korkaklığı temsil eden beyaz tüylerdir. Tüm bu aşağılamalara dayanamayan Harry takma isimle Mısır'a kaçar. Kendini bir dilsiz olarak tanıtır ve güneşin kör ettiğı bir arkadaşını çölden geçirir. Bir hapishaneyi basarak iki arkadaşını daha kurtarır. Bu hareketleri sonucunda şerefini geri kazanır ve tüyleri iade eder. Nişanlısıyla tekrar bir araya gelir, herkesin takdir ve sevgisini kazanır.²⁰¹

Bu öykünün sinemaya ve televizyon dizilerine defalarca uyarlanması bir tesadüf değildir. Öykünün içerdığı iç ve dış çatışmalar dramatik bir öykünün gerektirdiğı düzeydedir. Ana karakter sinemada en çok işlenen istemlerden birine, 'kabul edilme, saygı görme' ye ulaşmak için çeşitli içsel ve dışsal çatışmalar yaşamak zorundadır. Tek hayali sevdiği kadınla evlenmekten mücadeleye girmek zorunda kalır. Yolculuğı sırasında müttefikler ve düşmanlar edinir. Sonunda büyük karşılaşma olur ve zaferle evine döner. Bu öykü genel hatlarıyla alınarak, toplum tarafından kabul görmeyen, mücadeleden korkan bir gencin bir kahramana dönüşmesi özünü sabit tutmak koşuluyla değişik zaman ve mekanlarda binlerce farklı biçimde yazılabilir. Örneğın daha önce sözünü ettiğimiz 2014 yapımı Fury filminin hikayesi de, mekan zaman ve karakterler farklı olmak koşuluyla bu hikayeye aynıdır. Orada da savaşılmıktan korkan, savaşmak istemeyen bir yazıcı erin kendini en tehlikeli görevde bulması ve sonunda kahraman olarak eve dönmesi hikayesi vardır.

Bir film öyküsünün en önemli özelliğı ana çatışmasının detaylı ve net bir biçimde açıklanmasıdır. Karakter neyi hedefliyor ve bu hedefe gitmek için önündeki engeller nelerdir? Bunlar kesin ve net bir şekilde ortaya konmalıdır. Sadece olay örgülerinin ve karakter tanımlamalarının yapıldığı bir öykü ancak edebiyatın eseri

²⁰¹William Miller, **a.g.e.**, s.33-34

olabilir. Oradan bir drama çıkmaz. Burada önemli olan birçok çatışma yaşayan karakterin esas sorununa ve esas hedefine doğru karar vermektir. Birçok senaryo yazarı ilk senaryolarını yazarken bu çatışmalar arasında kaybolmuştur. Günlerce masa başından kalkamayan ve yazdıklarını silip silip baştan yazan senaristler genelde karakterlerinin çatışmaları arasında karar veremeyenlerdir. Oysa ki teması belli bir film öyküsünde yazmaya başlamadan önce verilecek ilk karar karakterin ana çatışması olmalıdır.

2.3.3. Karakter

Karakter kelime anlamı olarak ‘Bir bireyin kendine özgü yapısı, onu başkalarından ayıran temel belirti ve bireyin davranış biçimlerini belirleyen, üstün ana özellik, öz yapı’²⁰² demektir. Buradan da anlaşılacağı üzere her film karakterinin kendine özgü bir yapısı, davranış biçimi vardır. Bu özellikler aynı gerçek yaşamda olduğu gibi film karakterlerini birbirinden ayrılmasına ve onlara farklı misyonlar yüklenebilmesine neden olur. Bu özellikleriyle karakter yani film kişisi dramatik yapının temel taşlarından biridir. Karakter olmadan çatışma olamaz, olaylar ilerleyemez, devinim olmaz, sosyal ve bireysel ilişkiler olamaz yani kısacası drama olamaz.²⁰³

Film karakteri derinlikli, üç boyutlu, özgün düşünceleri, eğilimleri, tepkileri olan ve tüm davranışları neden-sonuç ve bütün-ayrıntı ilişkileri içinde gerçekleşen film kişisidir. Karmaşık insan durumları, insan ilişkileri, çatışmaları ancak gerçek ve karmaşık insan karakterleri içinde gerçekleşebilir. Bu nedenle dramatik bir karakter gerçek insan gibi karmaşık ve derinlikli bir yapıya sahiptir. Dramatik bir karakter gerçek yaşamdaki gibi tutumlara ve alışkanlıklara sahiptir. Karakterin tüm bu özellikleri birbiriyle ve özellikle karakterin deneyimleriyle (yaşanmışlıklarıyla) tutumludur. Dramatik karakter, hareketlerinin nedenleri açıklanmış, eğilimleri belirlenmiş, belli bir davranış bütünlüğü içinde olan film kişisidir ve inandırıcı,

²⁰²http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.551fad30d928c1.59621874

²⁰³Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s. 102

karakter özellikleri çeşitli ve ayrıntılı, çatışmalarda rol oynayabilecek ağırlıkta, etkileyici, renkli, ilgi çekici ve özgün olmak gibi özellikler taşır.²⁰⁴ Bu özellikler dışında kalan bütün film kişileri ‘tip’ tir ve tipler derinliği olmayan, sadece belirli özellikleri kukla gibi üzerlerinde taşıyan film kişileridir. Örneğin bir kişi için “çapkın” demek onu bir karakter yapmaya yeterli değildir. Sebepleri-sonuçları, bütün ayrıntı-ilişkileri yaratılmadan sadece tek bir sıfatla betimlenen film kişileri sadece herkesin kafasında genel bir yargı oluşturan belirli kalıplardan ibarettir ve dramatik yapının unsuru değildirler.

Karakter seyirciye diyaloglar, başkalarının karakter hakkında söyledikleri, karakterin geçmiş yaşantısı, baskı altındaki tepkileri, düşünceleri ve seçimleri vasıtasıyla tanıtılır. Ayrıca bazı fiziksel devinimler de karakteri tanımlayabilir, örneğin bir karakterin ne olursa olsun her sabah aynı saatte spor yapması onun disiplinli biri olduğuna işaret eder. Senaryo yazımının ilk yıllarında tiyatro geleneğinden gelen bir alışkanlıkla karakter kendilerini ve düşünceleri yüksek sesle seyirciye duyururdu. Çünkü karakterin kendini tanıtmayı bir tek yolla mümkün olduğu düşünüyordu. Halbuki kendi kendine evin içinde ‘Tanrım bugün en kadar da canım sıkkın! Kendimi hiç iyi hissetmiyorum. Sanırım Sally’ye olan aşkıma artık ona söylemeliyim.’ gibi bir konuşma örgüsü ne kadar gerçekçidir? Sinemanın bunun anlatmak için birçok yolu varken üstelik. Bu yapaylığı fark eden senaryo yazarları sinemanın tiyatrodan üstün olan teknik bazı imkanlarını kullanarak, flashbackler, iç sesler, paralel kurgular vs gibi, daha karmaşık bir anlatıma geçmişlerdir. Ancak senaryo yazarlarının çoğunun tiyatro yazarlığı bölümünden mezun olduğu ülkemizde film ve dizi karakterleri hala kendi kendilerine uzun uzun konuşmaya devam etmektedir.

Karakter tanımanın bir diğer yolu da onun diğer bireylerle ya da toplumla olan ilişkileridir. Örneğin Apple firmasının kurucusu Steve Jobs’un gerçek hayat hikayesini anlatan ‘Jobs’ filminde karakter kendiyle ilgili tüm ipuçlarını diğer

²⁰⁴Turgut Özakman, a.g.e., s.182

bireylerle olan ilişkileri sırasında verir. Kendiyle, duygularıyla ya da geçmişiyile ilgili konuşmaz. Sadece işe ve başarıya odaklanmıştır. Bütün konuşma örgüleri bir iş planı hakkındadır. Fakat bu işkolik karakter elbette sosyal ilişkilerinde sorunlar yaşamaktadır. Kız arkadaşı ona hamile olduğunu söylediğinde ondan ayrılmış ve bebeğin sorumluluğunu almayı reddetmiştir. Yıllarca birlikte çalıştığı arkadaşlarını gerek gördüğünde işten çıkartmıştır. Bu ve buna benzer olaylar bize onun işi konusunda ne kadar takıntılı bir adam olduğunu ve başarısının önüne geçebilecek herhangi birini zalimce ezebileceğini göstermiştir.

Dramatik karakter üç boyutludur. Onun bir bedensel, bir sosyal bir de psikolojik yapısı vardır. Bedensel yapısı fizyolojik görüntüsüdür. Dramatik karakterin fizyolojik yapısı onun cinsiyeti, yaşı, vücut yapısı (ince, atletik,uzun vs), çekici ya da itici fiziki özellikleri, saçının rengi ve stili, giysileri, fiziki sakatlıkları gibi dışarıdan görülen tüm özellikleridir. Fiziki yapı açıklamayı gerektirmez. Seyirci karakteri perdede görür görmez onun fiziki yapısını da algılamış olur. Fizyolojik yapının iyi ya da kötü olması karaktere yön verebilir. Örneğin Kaptan Amerika filminde karakter çok kısa boylu ve çelimsiz olduğu için askere alınmamıştır. Bu onun gururunu kırmış ve hırslanmasına neden olmuştur. Sonuçta da kimsenin kolay kolay kabul etmeyeceği bir deneye gönüllü olarak girmiş ve Kaptan Amerika olmuştur. Burada karaktere yön veren ve karakteri ateşleyen şey onun fiziksel yapısıdır. Bazen bunun tersi de mümkündür. Bir karakterin iyi fiziksel özellikleri onu ateşleyen, harekete geçmesine neden olan yanıdır. Fizyolojik yapıda karakteri harekete geçiren temel alt yapı aşağılık ya da üstünlük kompleksidir. Bu bütün karakterler için geçerlidir. Çünkü herkeste aşağılık kompleksi vardır. Çünkü hiç kimse mükemmel değildir ve herkesin düzeltmek istediği bir yanı vardır. İnsan bu eksik yanlarını başka alanlarda başarılı olarak kapatmaya çalışır. Aynı Kaptan Amerika örneğinde olduğu gibi. Aşağılık kompleksini dengelemenin tek yolu da üstünlük duygusudur.²⁰⁵ Kaptan Amerika değişim geçirdikten sonra kendine duyduğu aşırı özgüven aslında saklamaya çalıştığı geçmişinin örtüsüdür ve ara ara kendini belli eder. Aşırı aşağılık kompleksi de kendini aşırı üstünlük kompleksi

²⁰⁵William Indick, **Senaryo Yazarları İçin Psikoloji**, İstanbul, Agor Kitaplığı, 2011, s.185

olarak gösterecektir çoğu kötü karakter böyle doğar. Örneğin Batman filmindeki kötü karakter Joker asit tankınsa düşmüş yüzü bakılamayacak hale gelmiştir. Bu aşağılık kompleksi daha sonra karakterde kendisini üstünlük kompleksi olarak gösterecektir.

Toplumsal yapı karakterin içinde bulunduğu toplumsal durumdur. Toplumsal yapı, karakterin etnik kökeni, milliyeti, eğitimi, mesleği, gelir durumu, yaşam koşulları, aile durumu, arkadaş ilişkileri, hobileri, siyasi görüşü, dini görüşü gibi toplumda yerini ve toplumsal ilişkilerini belirleyen özelliklerdir. Toplumsal yapının bir bölümü seyircinin ilk gördüğü anda algılayabileceği türden olabileceği gibi bir bölümü ancak açıklama ile anlaşılabilir. Örneğin bir kişinin giyiminden, kullandığı arabadan, yaşadığı evden gelir durumu tahmin edilebilir belki ancak siyasi görüşünü anlayabilmek için bir açıklama sahnesi gerekir. Hiçbir karakter içinde bulunduğu toplumdan ve onun kurallarından bağımsız olamaz. Bireyin bağlı olduğu toplumsal sınıf, yetiştiği ortam, gelir durumu gibi özellikler mutlaka onun karakterine ve sonucunda da eylemlerine, tutumlarına etki edecektir. Örneğin çok yumuşak huylu, normalde bir sineği bile incitmeyecek bir karakter toplumsal baskı nedeniyle bir cinayet işleyip katile ya da hırsızlık yapıp hırsıza dönüşebilir.

Karakterin üçüncü boyutu ise psikolojiktir. Psikolojik yapı karakterin hedefleri, düş kırıklıkları, düşleri, kişisel zayıflıkları, huyu, zekası, yaşama karşı tavrı, temel değerleri, cinsel eğilimleri, kompleksleri ve özel yetenekleri gibi bir takım özelliklerden oluşur. Psikolojik yapı senaryoda bir açıklama olmadan neredeyse hiçbir zaman algılanamaz. Karakterin iç dünyası bir şekilde seyirciye açıklanmak zorundadır.²⁰⁶ Karakterin psikolojisi onu motive eden harekete geçiren en temel boyutudur. Bazen tek başına psikolojik bir rahatsızlık da, Sapık filminde olduğu gibi, karakteri harekete geçirebilir. Çağdaş film yazını her karakterin üç boyutu da barındırdığını, bu üç boyutun birbiri ile etkileşim halinde olduğunu kabul eder ve karakterlerini ona göre yaratır.²⁰⁷

²⁰⁶Bob Foss, **a.g.e.**, s.128-129

²⁰⁷Feridun Akyürek, **a.g.e.**, s.177

Doğadaki her şey gibi insan değişkendir. Yaşamda karşısına çıkan koşullar, durumlar, ilişkiler ve yaşamın diğer getirdikleri insanı değişime zorlar. Hiçbir şey olmasa bile zaman karşısında çaresiz olan her insan fiziksel olarak değişecek ve yaşlanacaktır. Oscar Wilde ünlü eseri Sosyalizm ve İnsan Ruhu'nda insanın değişiminin mutlak olduğunu şöyle açıklamıştır:

“... insan doğası değişecektir. İnsan doğası hakkında tek gerçek bilimiz onun değiştiğidir. Onda bel bağlayabileceğimiz tek nitelik değişimdir. İflas eden sistemler insan doğasının değişmezliği üzerine kurulmuş olanlardır, onun gelişmesi ve iyileşmesi üzerine kurulmuş olanlar değil.”²⁰⁸

Aynı yaşamdaki gibi dramatik karakterler her zaman bir değişime ve gelişime uğrarlar. Nasıl drama çatışmasız olamazsa dramatik karakter de sabit olamaz. Ufak ya büyük, psikolojik, toplumsal veya fizyolojik, ama mutlaka bir değişime uğrar. Karakterin çeşitli engellerle karşılaşması, koşullar tarafından mücadele etmeye zorlanması, mücadele süreci ve sonuç onun temel yolculuğudur. Onca içsel ve çatışma değişimden de bağımsız düşünülemez. Değişmeyen bir karakter devinemez ve olayları ileriye taşıyamaz. Seyircinin özdeşleşmesi, merakını sürdürebilmesi de yine bu değişim sürecine bağlıdır. Her yaptığı ve yapacağı belli, sabit bir karakterin nesi merak uyandırabilir? Değişen bir karakteri izlemek seyircinin tüm film boyunca “Şimdi ne olacak? Şimdi ne yapacak?” sorularını sormasına neden olur. Bu sorular da en başından beri hedeflenen katharsise giden temel sorulardır.

Sinema görsel-işitsel bir sanat dalı, senaryonun anlatım aracı da görüntü ve ses olduğuna göre senaryo yazarı karakterleri betimleyecek sahneleri yazarken görsel ve veya işitsel öğeleri kullanmak zorundadır. Bir roman yazarının tek bir karakteri anlatmak, derinlerine inmek, iç dünyasını anlatmak için sayfalar dolusu yeri olabilir. Ancak senaryo yazarı bunu seyircinin ilgisini kaybetmeyecek bir

²⁰⁸Oscar Wilde, **Sosyalizm ve İnsan Ruhu**, İstanbul, Re Yayıncılık, 2006, s.101

biçimde ve kestirmeden yapmak zorundadır. Bazen küçük bir sembol, bir aksan, 10 saniyelik bir flashback ya da bir rüya romanın sayfalar dolusu kelimeyle veremeyeceği kadar bilgi verir bize karakterle ilgili. Bu noktada senaryo yazarının iyi bir gözlemci olması ve karakterin psikolojik, sosyal ve psikolojik yapısına uygun öğeleri kullanmalıdır. Çoğu zaman yazarlar karakterler hakkında bir takım klişelere başvurur daha sonra karakterlerini derinleştirirler. Bu klişeler izleyicinin zaten belleğinde olduğu için senaristin de işi kolaylaşmış olur.

“Örneğin, uğraşı askerlik olan bir asker, kural gereğince kasılır, olağan bir insan gibi yürüyeceği yerde askerce yürür, apoletlerini göstermek için omuzlarını oynatır, mahmuzlarının ses çıkarması için topuklarını birbirine çarpar, alışılmışın dışında yüksek ve sert bir ses tonuyla konuşur. Köylü ise tükürür, sallapati yürür, dangıl dungul konuşur, ağzını ceketinin koluna siler... Tüm bunlar karakterlerin oluşturulmasına yarayan birtakım klişelerdir. Bu klişeler yaşamdan alınmıştır, yaşamda gerçekten vardırılar...”²⁰⁹

Elbette derinlikli bir karakter sadece klişelere dayanarak yaratılamaz. Yazar her karakterin aynı yaşamdaki gibi kendine özgü olduğunu unutmamalı ve karaktere sadece ona has özellikleri mutlaka eklemelidir.

Dramatik bir karakter her zaman güçlü olmak zorundadır. Bu güç baştan sona karakterin bir özelliği olabileceği gibi başına gelenler karşısında kazanılan bir yeti de olabilir. Zayıf bir karakterin karşılaştığı zorluklar, çelişkiler ve çatışmalar karşısında mücadele etmeyi seçme olasılığı yoktur. Mücadele etmeyi seçmeyen dramatik karakter olamaz.²¹⁰ Rambo örneğini ele alalım, şerifin tehditleri karşısında korkan ve şehri terk eden bir adamın hikayesinden film olur mu? Eğer karakter pes etmeyi seçerse hikaye nasıl ilerleyebilir? Bu nedenle başta zayıf olsa ya da kendini zayıf hissetse bile, Matrix örneğinde Nero’nun hikayenin başında kendine

²⁰⁹Konstantin Stanislavski, **Bir Karakter Yaratmak**, İstanbul, Pegasus Yayınları, 2013, s.30

²¹⁰Lajos Egri, **a.g.e.**, s.95

inanmaması ama zamanla güçlerini fark etmesi gibi, zamanla güçlenmeli ve mücadeleyi sırtlanmalıdır. Bu karakterin zayıflıkları olmayacağı anlamına gelmez. Her film karakterinin gerçek insanlar gibi zayıflıkları olabilir, hatta olması daha gerçekçidir. Ancak bu zayıflıklar hiçbir zaman karakteri amacından caydıracak güçte olmamalıdır. Hatta bazen bu zayıflıklar hikayenin hareket noktası bile olabilir. Örneğin Cesur Yürek'te William Wallace'ın zayıf noktası sevdiği kadındır. Ona duyduğu sevgi ve bir aile kurma isteği onu vermesi gereken mücadeleden alı koyar. Ancak bu zayıflık aynı zamanda onun harekete geçmesine neden olacaktır çünkü karısını kaybetmek onun bağımsızlık savaşını başlatmasına neden olur. Sinemada en sık kullanılan zayıflık bir kişiye olan sevgidir. Bir annenin çocuğu konusunda, bir adamın ailesi ya da aşıkların birbirleri söz konusu olduğunda zayıf düşmesi çok normaldir. Burada önemli olan dramatik karakterin zayıflıklarına rağmen boyun eğmemeyi seçmesidir.

Senaryo yazımına başlamadan önce yazar tüm karakter özelliklerinin dökümünü yapar. Bu döküme “karakter analizi” diyoruz. Çünkü çok nadir olarak bir filmde yazılan karakterlerin doğum anından ölüm anına kadar olan süreçleri ele alınır. Halbuki karakterlerin bir geçmişi, bir yaşamışlığı, huyları, zayıf yanları ve alışkanlıkları vardır ve bunlar onların geçmiş yaşantılarıyla doğrudan ilgilidir.²¹¹ Geçmiş yaşantı ve karakter analizi ise birbirinden farklı tanımlardır. Karakter analizi karakterin genel hatlarıyla tanımını yaparken geçmiş yaşantı spesifik bazı olayları tanımlar. Bu olaylar karakterin geçmişinde yer alan herhangi bir kesit değil onun bugününe etki eden önemli olaylardır. Bu olaylar genellikle karakterin bugünkü arzusuna, temel motivasyonuna etki eden olaylardır. Bazı senaryo yazarları karakter analizine başlamadan önce karakterin hayatında önemli yer tutmuş bu geçmiş yaşantıları dökümünü yaparlar. Çoğu yazar ise bu olayları kısaca karakter analizinin içine yedirir.

²¹¹Linda J. Cowgill, **Writing Short Films. Structure and Content for Screenwriters**, Los Angeles, Lone Eagle Publishing Co., 1997, s.34

Karakter analizi o karakterle ilgili yazarın hatırlaması gereken temel bilgileri unutmaması ve yazım sürecinde tutarlı karakterler yaratabilmesi için gereklidir. Bazen karakter Örneğin Paul Schrader'in kaleme aldığı Taksi Şoförü (Taxi Driver) ana karakter Travis Bickle karakter analizinde şöyle tanımlanmıştır:

“26 yaşında, zayıf, zorlu, yalnız bir adam. Görünüşte bakımlı hatta yakışıklı, sakin ve istikrarlı bir görünümü var. Tüm yüzünü aydınlatan ve nereden geldiği belli olmayan sakinleştirici bir gülümsemeye sahip. Ama o gülümsemenin ardında, karanlık gözlerinin etrafında, zayıf yanaklarının içinde, korku, boşluk ve yalnızlıktan kaynaklanan uğursuz lekeleri görebilirsiniz. Daima soğuk ve sakinlerinin nadiren konuştuğu bir ülkeden gelmiş gibi görünür. Baş hareket eder, ifadesi değişir ama gözleri daima sabit, hareketsiz ve boşluğa asılı durur...”²¹²

Buradan da anlaşılacağı üzere yazar karakterler ilgili detaylı bir analiz yapmıştır. Onun dış görünüşünden iç dünyasındaki sorunlara, geldiği yerden temel iç çatışmasına kadar her şeyi tanımlamıştır. Bazı senaryo yazarları bu karakter analizlerinin gerekli gördüğü kadarını senaryoya da yedirir. Yazar karakterin senaryodaki ilk sahnesinde onunla ilgili temel bilgileri belirtir böylece oyuncu ve yönetmene de karakterle ilgili bilgi vermiş olur. Michael Mann'ın Büyük Hesaplaşma (Heat) filminin senaryosunda bu yöntemi kullanmıştır. Bu sahnelerden birine bakalım:

²¹²John Costello, **a.g.e.**, s.80

Micheal Cerrito- 40 yaşında-bir oyuncak eve bakmakta. Geniş, şişman, hantal görünümlü bir adam. Sunnyside'dan bir Sicilyalı, 15 yılını Attica'da, Jolie ve Marion hapishanelerinde geçirmiş. Tam bir kovboy: Atılgan bir gole verdiği doğal tepki şu şekilde 'Silahları kapıp çıkalım!' Beş yıldır her türlü şeyden ve öpücükten uzak kalmış. Temiz ve ayık. Mahalledeki en hoş adam ve sevecen bir baba. Yoluna çıkarsanız size bakar bakmaz öldürmeye kalkar. Ona çelişkilerinden bahsettiğinizde, ne hakkında konuştuğunuzu anlamaz.²¹³

Örnekte de görüldüğü üzere senaryoda geçen karakter tanımlamaları oldukça kısa ve nettir. Karakter analizinde olduğu kadar detaylı olamazlar. Çünkü hem buna gerek yoktur hem de senaryoda çok fazla yer kaplarlar. Eğer daha detaylı bir analiz yazılmak isteniyorsa mutlaka karakter analizi yazılmalıdır.

Karakterin dramatik yapının temel taşlarından biri olması seyircinin öyküyü onun gözünden, onun duygusuyla izlemesi ve onunla özdeşleşmesi nedeniyledir. Seyircinin katharsis yaşaması ancak karakterin katharsis yaşaması yani bir sonuca ulaşip duygularını serbest bırakması ve rahatlaması ile olur.²¹⁴ Eğer karakter kötü bir karaktere karşı nefret, öfke ya da intikam duyguları hissediyorsa katharsise o karakteri öldürerek ulaşır. Cesur Yürek'te intikam ve nefret duygularıyla motive olan Wallace katharsise ancak düşmanı İngilizleri ve kendine ihanet eden İskoçları öldürerek ulaşır. Onun final katharsisi meydan okumadır ve ölürken bile İngilizlere meydan okuması, son sözlerinin "özgürlük" olması seyircide bir rahatlama duygusuna neden olur. Katharsis aşk filmlerinde iki karakter birbirine kavuştuğunda, spor filmlerinde sporcu büyük zaferine ulaştığı zaman yaşanır. Filmin türü ne olursa olsun seyircinin yaşaması hedeflenen katharsis karakterin ana çatışmasının çözülmesiyle alakalıdır. Bu nedenle doğru seçilmemiş, iyi işlenmemiş, derinliği ya

²¹³John Costello, **a.g.e.**, s.81

²¹⁴William Indick, **a.g.e.**, s.185

da inandırıcılığı olmayan bir karakter filmin bütününe zedeler. İyi bir senaryo ancak ve ancak doğru kurgulanmış karakterlerle mümkündür.

2.3.4. Konuşma Örgüsü

Sinemaya sonradan dahil olmuş olan ses ilk yıllarında birçok yönetmen ve senarist tarafından reddedilmişti. Hatta bazı yönetmenler sese o kadar karşıydı ki bunun sinemayı öldüreceğine bile inanmışlardı. Onlara göre sinema hareket eden fotoğraflardan ibaretti ve ses onun doğasına aykırıydı. Sessiz sinemanın ustası Griffith sesin filmdeki için : ‘Sesli film diye bir şey hiçbir zaman olmayacak!’ Werner ise ‘Oyuncuların konuşmasını isteyen kim?’ demişti. Ancak gerçek yaşamda var olan ses ögesi yaşamı yansıttığını savunan bir sanat dalından nasıl kopartılabilirdi? Zaman sese direnen yönetmenleri yanılttı ve ses sinemanın vazgeçilmez yapısal unsurlarından biri oldu.²¹⁵

Konuşma örgüsü aslında sesten çok önce sinemanın anlatım biçimine girmişti. Filmlere ara yazılarla girmiş olan konuşma örgüsü filmin gerçekliğini arttırmaya çalışmıştı. Ancak elbette çok da doğal bir anlatım yolu değildi. 1927’de sesin sinemaya kesin olarak eklenmesiyle birlikte artık yavaş yavaş senaryolarda birbirleriyle konuşan karakterler belirmeye başlamıştı. Önceleri çok yalın günlük bir iki cümleden ibaret olan bu konuşma örgülerinin, yani diyalogların, film anlatımının tamamlayıcı bir unsuru olabileceğinin keşfedilmesi çok uzun sürmedi. 1930’ların ortalarında senaristler çoktan diyaloglarla anlam yaratmaya başlamışlardı.²¹⁶ O dönemden sonra tüm anlatımını görüntü üzerine kurmuş olan sinemanın dramatik yapısına tamamlayıcı bir unsur olarak ses de girmiş oldu. Başlarda çok gelişigüzel kullanılan konuşma örgüleri o dönemde sese karşı olan bazı sinema düşünürlerinin sesle ilgili olumsuz görüşlerini de pekiştirdi. Ancak sesli filmin elde ettiği ticari başarı onun sinemanın ayrılmaz bir parçası haline gelmesini sağladı. Yıllar içinde

²¹⁵Feridun Akyürek, **a.g.e.**, , s.250

²¹⁶Alim Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, s.45-50

film kuramcılarının sesin filmle ilişkisini sorgulamayı bırakıp onun filmi gerçeğe daha da yaklaştırdığı konusunda uzlaştılar.

Zamanla konuşma örgüsü dramatik karakterin kendini ifade etmesinde vazgeçilmez bir araç haline geldi. Bu aynı zamanda onu dramatik yapının ana unsurlarından biri yaptı. Hatta zamanla diyaloglar senaryo yazımı için o kadar önemli oldu ki “diyalog yazarı” adı verilen ve sadece diyalogları yazması için tutulan yazarlar oluştu.

“Sinemada görselliliğin ön planda olmasına rağmen diyalog senaryonun en önemli unsurlarındandır. Çünkü diyalog çoğu zaman film senaryosunun dramatizmini oluşturan kahramanların değişik istemlerinin ifade edilmesi için vazgeçilmez bir araçtır.”²¹⁷

Diyalog Yunanca demek anlamına gelen dia ile söz anlamına gelen logos sözcüklerinin birleşiminden doğmuştur. Bugün kullanıldığı anlamıyla iki kişi arasında geçen konuşmadır. Senaryoya girdiği ilk yıllarda diyaloglar yine tiyatro geleneği ile yazılmaktaydı. Ancak tiyatro ve sinema temelde çok önemli bir anlatım biçimi farkına sahiptirler.²¹⁸ Tiyatroda seyirciler oyuncuya aynı uzaklıkta değildirler ve tiyatro metni de oyuncu da tiyatro yönetmeni de en arkadaki seyirciyi bile düşünmek zorundadır. Elbette oyuncu mimiklerle jestlerle birtakım şeyleri aktarmayı dener ancak bu ufak hareketlerin seyirciye ne kadarı geçebilir? Bu nedenle tiyatro yazarının birçok şeyi konuşma örgüsüyle anlatmaktan başka şansı yoktur. Sinemada ise teknik olarak her şeyi göstermek. Çünkü her seyirci perdede ne olup bittiğini tam olarak görür ve gerek objektif gerekse kamera becerileri en ufak bir ayrıntıyı bile görmemize olanak sağlar. O nedenle konuşma örgüsüne ihtiyaç tiyatrodan farklıdır. Sinema yazınında diyaloglarla ilgili en önemli kural görebileceğimiz hiçbir şeyi diyalogla anlatmamaktır. Çünkü senaryo yazarının

²¹⁷Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, s.183

²¹⁸ Öktem Başol, , **a.g.e.**, s.502

sinemanın temel anlatım aracının görüntü olduğunu hiçbir zaman unutmaması gerekir.

İlk senaryo yazarları tiyatro kökenli oldukları için ilk diyaloglar da oldukça tiyatral doğal günlük konuşmalardan uzaktı. Bir zaman sonra sinemanın görsel anlatım gücü keşfedilip gerçeğe yaklaşıldıkça sinema diyalogları da tiyatro diyaloglarından biçimce ayrıldı. Tiyatroda her şeyi söyleme ve ilerlemeyi diyaloglar yoluyla yapma sinemada yerini eylemlere ve görüntülere bıraktı.

“Tiyatroda göstermek, sinemada sadece bir bölümü göstermek, tiyatrodaki söylemek sinemada sadece bir bölümü söylemek esastır... Bunun hem biçimsel hem de içeriksel nedenleri vardır. Biçimsel anlamda sinemada karşılıklı kafiye içeren uzun mısralarla atışma yoktur. Zira karakterin kendini kimseye duyurmaya ihtiyacı yoktur. İçeriksel olarak da seyirci senaristin böyle bir girişi bilgi vermek için yaptığını hemen sezecektir.”²¹⁹

Çünkü seyirci filmi gerçeğe en yakın şekilde algılamak ister. Eğer gerçeklikten bir an bile koparsa o zaman özdeşleme de yaşayamaz. O nedenle doğal olmayan bir diyalogun filmde yeri yoktur. Karakterler senaryo yazarının yarattığı kendi dünyalarına uygun bir şekilde ama doğal konuşmalıdır.

Senaryonun tüm öğeleri gibi diyaloglar da edebi bir dille yazılmamalıdır. Yaşamdaki diyaloglara yakın ve oldukça yalın olmalıdır. Ancak yaşamda konuşmalar çoğu zaman birbirini tekrar eder. Film konuşmaları bu tekrarların atılmış ve gerçek konuşmaların kısaltılmış, öz halidir.²²⁰ Yaşamda bir şeyi anlamadığınızda, karşıdaki çok hızlı, çok yoğun ya da çok karmaşık konuştuğunda onu durdurup soru sorabilir veya anlattıklarını tekrarlamasını isteyebilirsiniz. Edebi eserlerde de buna

²¹⁹ Öktem Başol, **a.g.e.**, s.503

²²⁰ Michel Chion, **a.g.e.**, s.100-102

benzer bir şansınız vardır. Anlamadığınız yeri daha yavaş ve tekrarlayarak okuyabilirsiniz. Ancak sinema seyircisinin böyle bir şansı yoktur. Bu nedenle film diyaloglarının hem yaşama hem de edebiyata göre daha anlaşılır ve net olmalıdır. Filmde diyaloglar uygun yerde kullanılmalı sahnenin duygusunu bölmemelidir. Örneğin aksiyonun çok yoğun olduğu bir kovalamaca sahnesine uzun uzun diyaloglar yazmak o sahnenin heyecanını da bölecektir. Yazar karakterleri uygun anda ve sadece gerektiği kadar konuşturmalıdır.

Diyaloglar gerektiği kadar kullanılmalı ve seyirciyi duygudan kopartacak, sıkacak kadar uzun olmamalıdır. Ayrıca diyaloglar karakterin önüne geçmemeli karakteri desteklemelidir. Gereğinden fazla uzatılan diyaloglar seyircide yazarın bir türlü konuya giremediği duygusuna da neden olacaktır. Drama yazımının ünlü kuramcısı Lajos Egri yazar adaylarını kelimeleri gelişi güzel savurmamaları, ekonomik kullanmamaları konusunda şöyle uyarıyor:

“Sözcükleri savurmayın, koruyun! Sanat bir seçmedir. Eğer gereksiz laf yığınınına boğulmazsa düşünceniz daha da gelişebilir. ‘Laf kumkuması’ bir drama, içsel bir rahatsızlığın, ön hazırlık çalışmasının yetersizliğinden kaynaklanan bir rahatsızlığın belirtisidir.”²²¹

İyi bir diyalog yazarı tüm diğer yazarlar gibi kelimeleri gerektiği kadar kullanmasını bilir. Gereğinde ne fazla ne de daha az. Ancak mesleğe yeni başlayan yazarlar kendilerini iyi ifade etme ve karakterleri doğru açıklama adına oldukça uzun diyaloglar yazarlar. Bunun sonucu genellikle yönetmenlerin sette bu konuşmaların ne kadar uzun ve kendini tekrar eden konuşmalar olduğunu fark edip müdahale etmesi ya da en geç kurgu aşamasında gereksiz kısımlarının kısaltılması olur.

²²¹Lajos Egri, **a.g.e.**, s.271

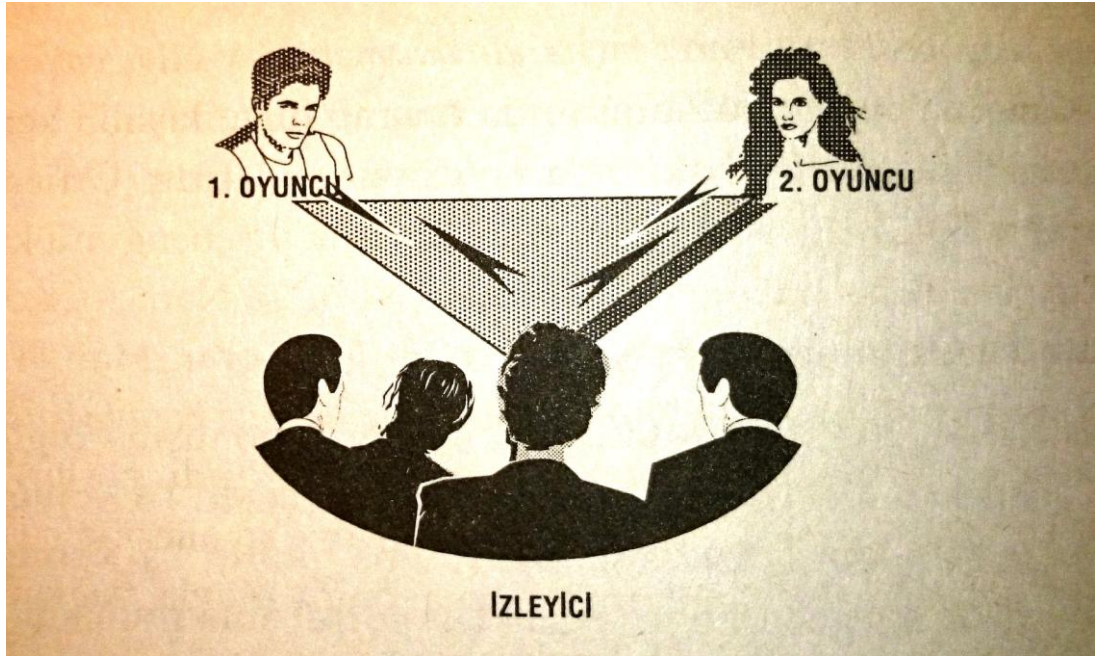
Film diyalogları hikayenin geçtiği mekana, zamana ve karakterlerin yapılarına uygun olmalıdır. Karakterlerin kullandıkları kelimeler, kurdukları cümle biçimleri de yine onların yapılarına uygun olmalıdır. Karakterle ya da hikayeyle uyum sağlamayan diyaloglar yine seyircinin hikayenin gerçekliğinden kopmasına ve özdeşleşememesine neden olacaktır. Örneğin çok zengin ailede büyümüş ve iyi eğitim almış birinin köy yerinde doğup büyümüş okumamış biriyle konuşma tarzı birbirinden tamamen farklıdır. Örneğin okumuş zengin karakterinizin şık bir ziyafette tuzu alabilmek için ‘Rica etsem tuzu uzatabilir misiniz abaca?’ şeklinde kullandığı bir cümleyi tarlada güneşin altında çapa yapan cahil köylünün suyu isterkenki sahnesinde kullanamazsınız. Bu hem durumla hem de karakterle ters düşecektir. Bu nedenle diyalog yazanın ya da senaryo yazarının diyalogları yazarken karakter analizlerini hep önünde bulundurması ve diyalogları karakterlerin yapılarına göre yazması çok önemlidir. Aynı zamanda bu karakterlerin tutarlılığı anlamında da çok önemlidir. Çünkü karakterin konuşma biçimi ve kullandığı dil tüm film boyunca tutarlı olmalıdır. Bir sahnede etnik kökeni nedeniyle aksanlı konuşan ve geldiği yöreye ait birtakım kelimeler kullanan bir karakter birkaç sahne sonra birden İstanbul Türkçesi konuşmaya başlarsa film yine gerçekliğini kaybedecektir.

Konuşma örgüsünün en büyük işlevi bilgi vermektir. Görüntülerle verilemeyecek ya da verilmesi çok zor olan bilgiler diyaloglarla verilir. Bu bilgi hiçbir zaman karakterlerin doğallığından kopuk, nutuk verir gibi olmamalıdır. Filmde iki kişi arasında geçen bir konuşma aslında seyirciye yapılan bir konuşmadır. Örneğin bir karakter başka bir karaktere sevgilisine karşı hissettiklerini anlattığında aslında kendiyi ve başka karakterle olan ilişkisine dair seyirciye bilgi vermektedir. Seyirci karakterler arasındaki ilişki bağlarını anlayarak karakterleri tanımaya başlar. Bazense çok karmaşık olan bir olay yine iki karakter arasında konuşulur ama aslında seyirci olayların gerçek yüzünü öğrenmektedir. Bunun en tipik örneği aksiyon filmlerinde kötü adamın iyi adamı tam öldürmeden önce bütün planlarını açıklamasıdır. Hiç de gerçekçi olmayan bu sahne bir klişedir ve hemen hemen tüm aksiyon filmlerinde kullanılır. Birazdan öldüreceğiniz bir adam neden uzun uzun

açıklama yaparsınız ki? Aslında burada karakterler seyirciye açıklama yapmakta ve olayların iç yüzü hakkında bilgi vermektedir.

“Konuşma örgüsü öykünün iletisini, olayları ve gerekli bilgileri aktarmada, bunlar arasındaki ilişkileri kurmada, yorumlamada gereklidir. Bu anlamda, iki oyuncu arasındaki konuşma, aşağıdaki çizimde de gördüğünüz gibi, birbiri için değil, izleyici içindir.”²²²

Fotoğraf 23:



223

Fotoğrafta da görüldüğü üzere izleyici iki kişinin konuşmasından gerekli bilgileri almaktadır. Bazen karakterlerden biri diğerine sorular sorarak ya da iki karakter olmuş bir olay üzerine yorum yaparak da seyirciyi bilgilendirir. Türkiye’de bunun en iyi örneği bir ara oldukça popüler olan mutfak konuşmalarıydı. Gerek sitcomlardaki mutfak konuşmaları gerekse ağız dizilerindeki hizmetçilerin mutfak konuşmaları tamamen bu amaçla yazılmış konuşmalardı. O konuşmalarda aslında

²²² Feridun Akyürek, **a.g.e.**, s.257

²²³ Feridun Akyürek, **A.e.**, s.258

karakterlerin bilmediği pek de bir şey konuşulmaz. Karakterler dedikodu yapar gibi bir önceki bölüm olmuş şeylerin bir özetini geçerler, üzerine yorumlar yaparlar. Aslında bu bir nevi özettir. Bu sahneler haber vermek için de idealdir. Bazı karakterlerin bilmemesi ama seyircinin bilmesi gereken durumlar da yine bu sahnelerle verilirdi. Örneğin Çocuklar Duymasın dizisinin mutfak sahneleri, çocukların veya misafirlerin duymaması gereken bilgilerin seyirciye anlatılması için kullanılırdı. Bazen aynı amaca telefon konuşmaları ile de ulaşılabilir. Özellikle telefonun günlük yaşantımızın büyük bir parçası haline geldiği günümüzde telefon konuşmaları da birçok sahnenin yerini almıştır. Senaryolarda daha önce mutfakta yapılan konuşmalar artık kimse duymadan telefon üzerinden yapılmaktadır.

Konuşma örgüsünün bir diğer işlevi filmde görünen zamandan daha öncesi hakkında bilgi vermektedir. Film bir karakterin bütün yaşantısını veremez. Bu nedenle eğer hikaye için çok önemli bir geçmiş olay varsa bu konuşma örgüsü ile anlatılabilir. Örneğin bir karakter başka bir karaktere çocukluğuyla ilgili bir şey anlattığında salında seyirciye geçmişiyle ilgili bilgi vermektedir. Karakterlerin geçmişini öğrenmek de seyircinin karakteri tanımasına ve davranış nedenlerini anlamasına yardımcı olur. Bu yöntem genellikle görüntüyle verilmesi çok zor ya da imkansız olaylar için kullanılmaktadır. Flashback denilen sahneler, yani zamanda geri dönerek o olayı gösterme, yine aynı görevi görürler. Bazı senaryo yazarları ve yönetmenler flashback yerine daha doğal olduğunu düşündükleri konuşma örgüsüyle geçmişi anlatma yöntemini tercih etmektedirler. Örneğin Zeki Demirkubuz filmleri karakterlerin birbirlerine uzun uzun geçmişlerini anlattıkları sahnelerle ünlüdür. Yönetmenin Masumiyet filminde bir otelde kaderleri kesişen üç karakterin hikayesi anlatılmaktadır. Hapishaneden yeni çıkmış olan Yusuf kendisiyle aynı otelde kalan hayat kadını Uğur ve onun sevgilisi Bekir ile tanışır. Uğur ve Bekir arasında tuhaf bir ilişki vardır. Sürekli kavga ederler ve Yusuf da bunlara hep tanık olur. Bekir'in Uğur'a olan tutkusunu, aralarındaki ilişkinin detaylarını bir türlü çözemeyiz. Ta ki Bekir ve Yusuf o ünlü park sahnesine kadar. İki karakter Uğur'un dilsiz kızını parka getirir ve çocuk oynarken uzun uzun konuşurlar. Aslında bu konuşma seyirciye

karakterler, karakterlerin geçmişleri, olayların sebepleri gibi o ana kadar verilmemiş tüm bilgileri içerir. Bekir karakterinin bu efsanevi konuşmasına bir göz atalım:

SAHNE – PARK

DIŞ/GÜN

...

Bekir: Bu kaltakla aynı mahallede büyüdük. Mevlanakapı’da. Babası zabıtaıydı. Alkolik hasta bir adamdı rahmetli, erkenden de gitti zaten. Bu anasıyla yoksul, perişan... Bizim tuzumuz kuruydu, hacı babam yapmış bir şeyler. Bir de Zagor vardı, bizim eski evin kiracısının oğlu, babası filmciydi Yeşilçam’da. Cepçilik, arpacılık, her yol vardı itte ama sevimli, yakışıklı oğlandı. Bizimkini aşık etmiş kendine. ... Öylece büyüdük gittik işte... Ev düzüldü, kız bulundu, çeyiz falan filan... nikahlandık. İki taksi bi dükkan verdi peder. Dükkanda koltuk moltuk satardım. Bir gün bu orospu çıkageldi. Hiç unutmam, görür görmez cız etti içim. Böyle basma bir etek dizine kadar, çorap yok, üstünde açık bir bluz, saçlar maçlar, pırlanta anlayacağın. Şunun bunun fiyatını sordu, dalga geçti benimle, kanıma girdi o gün... Sonra bir daha duyduk ki iki kişiyi deşmiş Zagor: biri polis, ikisinin de gırtlığını kesmiş. Karakolda beş gün beş gece işkence buna. Arkadaşlarının öcünü alıyorlar, kaltağa da öyle... Bizimki bir gün çıkageldi mahalleye, Zagor içerde, en iyisinden müebbet. İşte o gün bir inandım orospuyla tam yirmi yıl geçti... Önce dükkan gitti, ardından taksiler. Karı terk etti, peder kapıları kapadı. Yunus gibi aşk uğruna düştük yollara. Herif kafayı yiyor tabii. Dönünce bir dayak buna, eşek sudan gelinceye kadar. kızın sakatlığı bu yüzden. Sonra çocuğu doğuruyor. Durum hemen Kale Mahallesi vardır oranın, bir gecekondu buldum, malımı bilmez miyim? Görünce hiç şaşırmadı. Hiç bir şey demedik. O gece oturup düşündüm. Oğlum Bekir dedim kendi kendime, yolu yok çekeceksin. İsyen etmenin faydası yok, kaderin böyle, yol belli. Eğ başını, usul usul yürü şimdi. O gün bugün usul usul yürüyorum işte! ²²⁴

Filmin 43. dakikasında başlayıp 50. dakikasına kadar süren 7 dakikalık bu konuşma o ana kadar sır olarak kalan seyircinin kafasında soru işareti olarak kalan tüm boşlukları doldurur. İçinde iki ana karakter, Uğur ve Bekir’in ilişki durumları,

²²⁴ Zeki Demirkubuz, “Masumiyet”, Mavi Filmcilik, 1997

geçmişleri, bugünkü ilişki durumlarının sebepleri, küçük kızın durumunun sebebi, küçük kızla Bekir'in ilişki durumu, Zagor'un kimliği, Zagor-Bekir-Uğur arasındaki ilişki durumu gibi bir çok bilgi vardır. Ayrıca her bir karakterin aile durumu, meslekleri, eğitimine kadar tüm bilgiler de yine konuşmanın içinde verilmiştir. 7 dakikalık bu konuşma seyirciye o kadar çok bilgi verir ki bu sahne bittiğinde seyircinin kafasında neredeyse hiç soru işareti kalmamıştır. Bekir neden Uğur'un peşindedir? İkisinin arasındaki ilişki nedir? Ne zaman başlamıştır? Bekir kimdir? Nereden gelmiştir? Daha önce neler yapmıştır? Uğur kimdir? Nereden gelmiştir? Daha önce neler yapmıştır? Küçük kızın babası kimdir? Uğur kimin peşindedir? Ve buna benzer bir çok sorunun cevabı bu uzun diyalogun içine sığdırılmıştır. Bu diyalog filmin bel kemiğidir ve sadece tek bir diyalogun bile bir film için ne kadar önemli olabileceğinin canlı cevabıdır. Bu örnekte olduğu gibi bazen bir diyalog bir filmin kendisi, var oluş sebebi olabilir. Bu uzun konuşmada filmin önermesi, konusu, tüm çatışmaları ve hatta finali bile vardır. İmkansız ve sonu mutlu olmayacak bir aşk hikayesi, bir aşk uğruna her şeyini feda eden bir adam. Elbette ki bu kadar çok bilgiyi vermek çok kısa bir süre içinde mümkün değildir. O nedenle senarist konuşmayı oldukça uzun tutmuştur. Bu birçok sinemacı için çok sıkıcı olabilir. Genellikle senaryo yazarları bu tip bilgi verici diyalogları bölmeyi ve filmin birkaç bölümüne yaymayı tercih ederler. Bunu sebebi hem ilgiyi ve merakı ayakta tutmak hem de seyircinin sıkılma olasılığını ortadan kaldırmaktır. Ancak Zeki Demirkubuz seyirciyi sıkı olmayı bilerek isteyerek yaptığını söylemiştir: “Benim filmlerimin sıkıcı olması beni gururlandıran bir şey... Benim kimseyi eğlendirmek gibi bir sorunum yok. Ben insanları eğlendirmek için film yapmıyorum... Eğer bir şeyi daha sade anlatabileceksem, süslemeden anlatmayı sıkıcı olmak pahasına tercih edeli çok uzun zaman oldu. Sıkılın yani.”²²⁵ Diyalog kullanım biçimi Zeki Demirkubuz'da olduğu gibi bir yönetmenin anlatım dilini tamamen etkileyebilir.

Konuşma örgüsünün bir diğer işlevi karakterin düşüncelerini yansıtmaktır. Karakter bir davranış biçimi sergiliyorken aslında tam zıttını düşünüyor olabilir. Filmin belirli bir yerine kadar seyirciden saklanan bir düşünce seyircinin başka bir

²²⁵ S. Ruken Öztürk, “**Kader: Zeki Demirkubuz**”, Ankara, Dost Kitabevi, 2006, s.130-131

şey düşünmesine veya başka bir şeye inanmasına neden olabilir. Bu tip şaşırtmacalar senaristler tarafından sık sık kullanılmaktadır. Daha sonra karakter başka bir karakterle konuşurken ya da ‘iç ses’ denilen, karakterin konuşmadan düşüncesinin sesinin duyduğumuz bir yöntemle seyirciye aktarılır. Türkiye’de bazı senaryo yazarları ‘iç ses’ yerine ‘kafa sesi’ terimini de kullanmaktadır.

2.3.5. Simgeler

Simge kelime anlamı olarak “Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, alem, remiz, rumuz, timsal, sembol”²²⁶ anlamına gelir. “Bir dürtü nesnesinin yerine, ona az çok benzeyen, bir başka dürtü nesnesini koymak”²²⁷ simgeleştirme olarak tanımlanır. Tanımlardan da anlaşılacağı üzere simgeler senaryoda bir şeyin yerine geçen bazı nesneler, bir takım işaretler, yazılar, semboller olabilir. Senarist anlatmak istediği bazı duygu ve düşünceleri bu simgelere yükleyerek seyircide belirli bir algı oluşturabilir. Bunu oluşturabilmesi için önce kullanacağı simgeyi seyirciye tanıtmayı ve o simgenin ne anlama geldiğini seyircinin bilmesi gerekir.

Sinema dilini görüntüler ve sesler üzerine kuran bir sanat dalı olduğuna göre simgeleri de işitsel ve görseldir. Bu işitsel ve görsel simgeler herkesin anlayabileceği yalınlıkta olmalıdır. Hayvanlar, duyguları betimleyen sesler, bir kişiye ait nesneler, renkler, işaretler ve kültürel semboller sinemada en çok kullanılan simgelerdir.²²⁸ Simgeler yüklenen anlama göre bazen hikayenin en can alıcı öğeleri olabilirler. Örneğin Cesur Yürek filminde William Wallace karakterine çocukken babasının cenazesinde Murron isimli küçük kız çocuğu bir çiçek verir. Yıllar sonra Haçlı

²²⁶ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.548090d8d1a635.56915050

²²⁷ Orhan Hançerlioğlu, **Ruhbilim Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011, s.325

²²⁸ William Miller, **a.g.e.**, s.162

Savaşları'ndan dönen Wallace sevdiği kadına onu unutmadığını ispat etmek için cebinden çıkardığı kurutulmuş çiçeği verir. Bu çiçek bir mendilin içinde saklanmıştır. Murron bu mendile o çiçeğin işlenmesini yapar ve mendil evlilik yeminlerinde onları birleştiren öğedir. Elleri mendili altında birleşir. Murron öldükten sonra mendil Wallace için artık aşkının yerine geçer. Tüm anıları, büyük aşkına duyduğu özlem mendille özdeşir. Seyirci ne zaman Wallace'ın mendille olan bir sahnesini görse artık orada özlenen, gözden sakınılanın mendil değil, kaybedilen aşk, yitirilen sevgili olduğunun farkındadır. Bu mendil ögesi filmde o kadar çok tekrarlanır ki seyirci artık mendili gördüğünde hiç şüphesizce Murron'u hatırlamaktadır. Burada mendil bir simgedir ve filmin de en önemli öğelerindedir. Ufacık bir nesne seyirciye birçok duygu, düşünce ve anı hatırlatır. Bu mendil film için o kadar önemlidir ki filmin efsanevi final sahnesi bile Wallace'ın 'Özgürlük!' diye bağırırken elinden yavaşça mendili bırakması ve karısının hayalini görmesiyle sona erer. Simgeler bu örnekte olduğu gibi senaryo yazarına büyük kolaylık sağlarlar. Eğer efektif bir biçimde kullanılırsa tek bir simgeyle senaryoda sayfalarca, filmde dakikalarca anlatılamayacak şeyler anlatabilirler ve seyirci üzerinde de oldukça etkilidirler. Aynı etki sesle de yapılabilir. Örneğin bir doğal afet filminde büyük bir gümbürtü gelecek olan fırtınanın habercisi olabilir ve seyirci bir kez bunun afeti işaret ettiğini anladıktan sonra afeti hiçbir şekilde görmese bile onun gerçekleştiğini düşünecektir.

Bazı simgelerse içinde bulundukları topluma özeldir ve evrensel olarak çok da bir anlam taşımayabilirler. O zaman senarist bu sembolleri bir şekilde seyirciye açıklamalıdır. Örneğin kafanın yukarıdan aşağıya doğru sallanması bazı toplumlarda evet anlamına gelirken bazı toplumlarda hayır anlamına gelmektedir. Eğer senarist illa bu tip işaretleri kullanacaksa mutlaka bununla ilgili bir açıklama yapmalı ve kafa karışıklığına izin vermemelidir. Örneğin bir diyalogda kafasını aşağı doğru sallayan kişiye karşısındaki karakter 'Demek evet diyorsun!' gibi açıklayıcı bir cümle kurabilir. O zaman izleyici kendi kültüründe farklı bir anlama bile gelse o karakterin o işareti ne anlamda kullandığını anlayacak ve bir daha gördüğünde senaristin

kullandığı anlamı kavrayacaktır. Aynı kural renkler için de geçerlidir. Siyah giymiş insanlar bir toplum için çok kolaylıkla yas tutulan bir evi ya da cenazeyi temsil ederken başka bir toplum için hiçbir şey ifade etmeyebilir. Renkler de yine en çok açıklama gerektiren simgelerdir.

Simgeler kendi başlarına bir anlam taşımazlar. Ancak var oldukları çevrede, zamanda ve belirli karakterlerle anlam bulurlar. Simgelerin ana görevi öykünün öğelerini birbirine bağlamaktır.²²⁹ Simgeler bir şeyi temsil için vardır ve tek başlarına başka bir şeyi temsil edemezler. Simgelerin en yoğun kullanıldığı türler mitolojik öykülerin işlendiği fantastik filmler ve korku filmleridir. Mitolojide simgeler o kadar çok ve sık kullanılmıştır ki çok iyi tanınan eğitmenler haline gelmişlerdir. O kadar çok tekrar edilmişlerdir ki seyirci gördüğü anda bunların anlamını çıkarır. Korku filmlerindeyse sembol dokusu aydınlık ve karanlık, iyilik ve kötülüğü temsil eder. Bunlar bazen bazı hayvanlar bazen yaratıklar olabilir. Örneğin sivri dişli bir yaratık vampirdir ve seyirci onu görür görmez kötü tarafta olduğunu, insanlara zarar vermek istediğini bilir.

Seyircinin bir filmdeki simgelerin ne anlama geldiğini anlaması ancak o simgeleri daha önceden tanıyor olması ya da o anda öğrenmesi ile mümkün olur. Sinema bu anlamda diğer sanat dallarından çok daha şanslıdır çünkü seyirciyi kendi gerçekliği içine almaya ve onları bu gerçekliğe ikna etmeye muktedirdir. Başka bir deyişle sinema seyirciyi gerçek bir dünyanın deneyimine soktuğu için seyirci kendi dünyasıyla özdeş olan tüm simgeleri hemen tanıyacaktır. Sinemadaki simgeler üzerine çalışmalarıyla tanınan Rus bilim adamı Yuriy Lotman sinemanın bu üstünlüğünü şöyle açıklamıştır:

“...Filmler, deyim yerindeyse seyirciye iletilen bir mektup, bir bildiridir. Ama bu bildiriyi anlamak için onun dilini bilmek gerekir...Bir dili anlamak için önce onu öğrenmek gerekir... Milyonlarca sinema

²²⁹ John Truby, **a.g.e.**, s.261-263

seyircisine sinemanın, bu kitle sanatının dilini kim öğretti?... Sinema tarafımızca gözlemlenen dünya ile benzerliklere sahiptir. Bu benzerlik ne kadar artarsa anlaşılabilirliği de o kadar artar.”²³⁰

Sinema gerçek dünyada insanların aşına olduğu ve daha önce bir filmde görmeseler ve filmde yeterince açıklanmamış bile olsa kendi gerçek dünyalarından bildikleri simgeleri tanırırlar. Bunlar genellikle doğa ile ilişkili simgelerdir. Örneğin gök gürültüsünü sağlıklı duyabilen her insan tanır. Dünyanın neresinde olursanız olun gök gürültüsünü en az birkaç kere duymuşsunuzdur. O nedenle bir filmde hava durumuna ilişkin bir açıklama olmayan ve havaya ait herhangi bir bilgi edinemeyeceğiniz kapalı bir mekanda geçen bir sahneyi izlerken gök gürültüsü sesi duyduğunuzda dışarıdan havanın bozduğunu anlarsınız. Hatta daha önceki deneyimlerinizden birazdan yağmur yağacağı sonucuna varırsınız. İşte böylece sinema gerçek dünyada edindiğimiz bazı bilgileri kendi anlatımı için kullanmış olur.

Sinema kitle iletişim araçları içinde en yaygın olan, okuma yazması bile olmayan, kolayca anlaşılabilen, hareketli resim, söz yazı ve müzikle oluşmuş bir anlatım olanağına sahiptir. Olanaklarının bolluğuyla tüm sanat dallarından ayrılmış ve izleyicisinde diğer sanat dallarının nüfus edemediği derinliklere ulaşmıştır.²³¹ Kendi anlatım dilini sürekli değiştiren sinema bu gücünü keşfettikçe yeni unsurları ustaca kullanmaya başlamıştır. Bu unsurlardan en önemlisi de simgelerdir ve sinema var olduğu yüzyıl boyunca kendi özgün simgelerini de yaratmıştır. Bunlar sadece sinema seyredilerek öğrenilmiş ve sinemanın klasikleşmiş simgeleri haline gelmiş bazı simgeler olabileceği gibi sinemanın kendinden önce gelen edebiyat ve tiyatro gibi sanat dallarının önceden beri sürekli kullandığı bazı simgeleri tekrarlamasıyla pekiştirdiği simgeler olabilir. Örneğin kendi başına hiçbir anlamı olmayan

²³⁰ Yuriy M. Lotman, **Sinema Göstergebilimi**, Ankara, Nirengi Kitap, 2012, s.16

²³¹ Mahmut Tezcan, “Toplumsal Yaşantımızda Sinema ve Halk Eğitimiindeki Rolü”, :**Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, Sayı:1, Ankara, 1969, s.1

‘Abrakadabra’ kelimesi edebiyat ve tiyatro tarafından uzun zamandır büyü yapan kişinin kullandığı bir kelimeydi. Sinema bu kelimeyi olduğu gibi kopyalamış ve binlerce filmde binlerce büyücü karakterine kullandırmıştır. Bugün bir sinema seyircisi artık bu kelimeyi duyduğunda karşısında bir büyücü ya da ilizyonist olduğunu, birazdan büyü ya da ilizyon yapacağını bilir. Senaryo yazarının bu tip klasikleşmiş sinema simgelerini çok iyi bilmesi, onları doğru ve gerektiği yerde kullanması gerekir.

Simgeler bazen gizlenmiş ya da kesin olmayan şeylerin yerine geçen şeyler de olabilir. Simge bir düşünce, istek, arzu gibi birçok yerleşik kavramın da yerine geçebilir. Simgeler, bilinçaltındaki duyguların ve inançların aralanmasında yardımcı olur ve bunu sağlayan birer anahtardırlar. Ancak bu tip kullanımlarda simgelerin temsil ettiği, yerine geçtiği duygu veya düşünceler çok daha gizlidir ve seyircinin aradaki bağlantıyı anlaması zordur. Örneğin David Fincher’ın Dövüş Klubü (Fight Club) filminde ‘sabun’ bir simge olarak kullanılmaktadır. Seyirciye çok da açıklanmayan bu simge herkesin tahmin edebileceği üzere temizliği temsil etmektedir. Ancak bu temizlik ile ne anlatılmak istendiği oldukça karıştır ve üzerinde düşünülmeden anlaşılması oldukça zordur. Filmin başından beri insanın kirlendiğinden, var olan sistem içindeki sıkışmışlığından bahseden karakter sabunlarla toplumu temizleme amacındadır ve bunu da sabunlardan patlayıcılar yaparak uygulayacaktır. Ayrıca sabunlar da fazla tüketmekten aşırı kilo almış insanların aldırıldığı yağlardan yapılmıştır. Burada da yine tüketim toplumuna bir eleştiri vardır.²³² Bu ve buna benzer birçok gizli simge kullanılan film seyirciyi düşünmeye zorlamış ve bu bağlantıları kurması için ipuçlarını vermekle yetinmiştir. Burada önemli olan nokta bu bağlantılar anlaşılmadan da filmin ana hattının anlaşılabilmesidir. Film bu gizli simgeler üzerine kurulmamıştır ve bu simgeleri anlamayan ve bu bağlantıları kuramayan bir izleyici de bu filmde oldukça mutlu bir

²³² Işıl Horzum, “Dövüş Klubü Filminin Ruhsalimsel Çözümlemesi”, **Akademik Bakış Dergisi**, sayı:25, İstanbul, 2011, s.5

şekilde ayrılabilir. Bu simgeleri lezzetli bir pastanın en üst süslemeleri olarak düşünebilir. Onlar olmadan da pasta lezzetlidir ancak onlarla eşsiz bir pasta olur. Eğer seyirci bu bağlantıları çözer ve filmin hikayesindeki katmanları anlarsa hikayeden de daha büyük bir keyif alacaktır. Burada elbette senaryo yazarı ve yönetmen tarafından bir çeşit bulmaca hazırlanmış ve böylece seyircinin ilgisini çekmek amaçlanmıştır.

III. BÖLÜM: EN İYİ SENARYO ÖDÜLLÜ FİMLERDE DRAMATİK YAPI VE SORUNLARI

3.1. Araştırmanın Amacı

Türk Sineması'nda, Osmanlı Dönemi'nde var olduğu yıllardan Muhsin Ertuğrul'un film çekmeye başladığı döneme kadar senaryo metinlerinin kullanılmadığı bilinmektedir. Dünya sinema tarihindeki örneklerle karşılaştırıldığında, Türk Sineması'nın senaryo yazımını oldukça geriden takip ettiği söylenebilmektedir. Ayrıca, Türk Sineması'nın ilk yıllarından itibaren, özgün senaryolardan çok yerli ve yabancı edebiyat ve tiyatro eserlerinden beslendiği görülmektedir. Bu bağlamda, Türk Sineması'nda senaryonun hem diğer ülke sinemalarına göre daha geç bir dönemde film üretiminde yer aldığı hem de özgün senaryo üretmede güçlük yaşadığı saptaması yapılabilmektedir. Bu çalışmanın amacı, Türk Sineması'nda geç gelişen bir alan olan senaryonun, geleneksel anlatı yapısı bağlamında yapısal sorunlarının tartışılmasıdır. Bu amaçla, Türk senaryosunun dramatik yapı unsurlarını nasıl kullandığı belirlenmiş ve geleneksel dramatik yapıya uygunluğu tartışılmıştır.

Araştırma modeli, Hollywood'un ünlü senaryo yazarlarından Syd Field tarafından çizilen geleneksel dramatik yapı şemasından yola çıkarak oluşturulmuştur. Geleneksel dramatik yapı şeması, Aristoteles'ten bu yana var olan klasik anlatı yapısı örnek alınarak tasarlanmıştır. Field'a göre, geleneksel anlatı yapısına uygun olan her film, bir giriş, gelişme ve final bölümünden oluşmakta, gerilimin tepe noktasına ulaştığı doruk noktası da barındırabilmektedir. Araştırmada, filmlerin geleneksel dramatik yapıya uygunluğu bu şemayla ne ölçüde örtüştüğüne bağlı olarak ortaya konulmuştur. Field'ın şemasının araştırma modeli olarak seçilmesinin nedeni, Hollywood'da senaristler tarafından yaygın olarak kullanılması ve dünya sinemasında başarılı olan filmlerin önemli bir bölümünün bu şemaya uygun olarak gerçekleştirilmesidir.

Araştırma soruları aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

- Filmlerde dramatik yapının unsurları nelerdir?
- Filmde, Field'ın şemasına göre, dramatik yapı nasıl kurulmuştur?

3.4. Araştırmanın Evreni ve Örneklem

Evren, ulaşılması güç hatta çoğu zaman olanaksız olan bir bütündür. Örneğin, insanları evren olarak alan bir araştırmacının tüm insanlara ulaşması ya da onları genelleyebileceği bir yol izlemesi olanaksızdır. Bu nedenle, araştırmada, amaçlara uygun bir çalışma evreni belirlenmesi kaçınılmazdır.²³³ Çalışmada, Türk Sineması'nda başlangıcından günümüze gerçekleştirilen tüm filmlerin senaryolarını kapsayan bir evren oluşturulması olanaksız olduğundan ve bir ülke sinemasının en iyi senaryolarının en az yapısal soruna sahip olduğu varsayımından yola çıkarak 1964-2014 yılları arasında Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi senaryo ödülünü alan filmler çalışma evreni olarak belirlenmiştir.

En İyi Senaryo Ödülü Türkiye'de üç film festivalinde verilmektedir. Bunlar Antalya Altın Portakal, Adana Altın Koza ve İstanbul Film Festivali'dir. Adana ve İstanbul Film Festivalleri ödülü düzenli olarak vermemiştir. Bazı yıllar senaryo ödülü sebepsiz yere ödül listesinden çıkartılmış bazı yıllarsa listede olmasına rağmen ödül verilmemiştir. Bu nedenle her iki festivalde de en iyi senaryo ödülü düzenli ve istikrarlı değildir. Ayrıca festivaller de düzenli olarak gerçekleştirilmemiştir. Örneğin Adana Altın Koza Film Festivali 1973 ile 1992 yılları arasında tam 18 yıl düzenlenmemiştir. Ayrıca 1998'de Adana depremi nedeniyle 1999'da da Marmara depremi nedeniyle festival iptal edilmiştir. Daha sonrasında da maddi imkansızlıklar nedeniyle festival 2005 yılına yapılamamıştır. İstanbul Film Festivali ise 32 yıldır düzenlenmesine rağmen sadece son 4 yılda senaryo ödülünü kategorileri arasına

²³³ Niyazi Karasar, **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, 17.Baskı, Ankara, Nobel, 2007, s.110

eklemiştir. Dolayısıyla Adana ve İstanbul Film Festivalleri Türk Sineması'nın tüm dönemlerini temsil kabiliyetine sahip değildir. Antalya Film Festivali ise Türkiye'nin en eski, en istikrarlı, en büyük film festivalidir. Festivalin var olduğu günden beri ödül kategorileri arasında En İyi Senaryo vardır ve bu ödülü hiç ara vermeden düzenli bir biçimde vermiştir. Bütün bu nedenlerden dolayı araştırma evreninin belirlenmesinde iki temel ölçüt kullanılmıştır. Bunlardan ilki, Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin Türkiye'de gerçekleştirilen en eski ve en uzun soluklu film festivali olmasıdır. Diğeri ise, en iyi senaryo ödülü kategorisi bulunan diğer film festivalleri ile karşılaştırıldığında, en iyi senaryo ödülünün Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde daha düzenli bir biçimde verilmesidir. Bu bağlamda, söz konusu festivaller arasında yalnızca Antalya Altın Portakal Film Festivali Türk sinemasının tarihsel gelişimi içinde senaryonun değerlendirilebileceği bir çalışma evreni sunmaktadır.

Örnekleme tekniği olarak, olasılık kuramına dayanmadan araştırmacının kendi belirleyeceği ölçütler çerçevesinde temsiliyet sağlanan olasılıklı olmayan örneklem ya da diğer ismiyle olasılıksız yöntem (non-probability sampling) kullanılmıştır. Bu yöntemde örnekleme çıkacak her birey ve objeyi tek tek ele almak yerine, birey ve objelerin belirli özellikleri ele alınarak örnekleme alınması ya da alınmaması ilkesi vardır.²³⁴ Olasılıklı olmayan örneklemin farklı türleri vardır. Bu türler arasından, araştırmacının hangi birimlerin örnekleme gireceğini kendi amacına ve yargısına uygun olarak belirlediği amaçsal örneklem kullanılmıştır.²³⁵ Amaçsal örnekleme dahil edilecek filmlerin seçilmesinde, temel ölçüt incelemeye konu olan örneklerin sinema tarihi literatüründe önemli bir yer tutması ve aynı döneme ait diğer ödüllü senaryolarla benzer özellikler taşımasıdır. Örneğin yakın dönemlerde aynı senaristin birden fazla senaryosu ödül almış ise bu senaryolardan sadece biri ele alınmıştır. Bu çerçevede, çalışma evrenini oluşturan Antalya Altın Portakal Film

²³⁴ Aysel Aziz, **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri**, Ankara, Nobel Yayıncılık, 2014, s.54

²³⁵ Gülseren Şendur Atabek, Ümit Atabek, **Medya Metinlerini Çözümlemek İçerik, Göstergebilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri**, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2007, s.11-12

Festivali'nde başlangıcından günümüze en iyi senaryo ödülü almış filmleri temsil eden 10 film seçilmiştir. Bu filmlerin dramatik unsurları nasıl kullandığı belirlenmiş ve daha sonra da filmin bölümlerinin filmin tamamında ne kadar yer aldığı saptanarak dramatik yapı şemaları çıkartılmıştır. En son olarak da bu şemalar geleneksel dramatik yapı şemasıyla karşılaştırılmıştır.

3.3. Uluslararası Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Senaryo Ödülü Alan Filmlerin Dramatik Yapı İncelemesi

Bu çalışmada incelenen filmler sırasıyla Karanlıkta Uyananlar (Yönetmen: Ertem Göreç, Senarist: Vedat Türkali, 1964), Endişe (Yönetmen: Yılmaz Güney & Şerif Gören, Senarist: Yılmaz Güney, 1974), Yusuf ile Kenan (Yönetmen: Ömer Kavur, Senarist: Onat Kutlar, 1979), Faize Hücum (Yönetmen: Zeki Ökten, Senarist: Fehmi Yaşar, 1982), Muhsin Bey (Yönetmen: Yavuz Turgul, Senarist: Yavuz Turgul, 1987), Tabutta Rövaşata (Yönetmen: Derviş Zaim, Senarist: Derviş Zaim, 1996), Üçüncü Sayfa (Yönetmen: Zeki Demirkubuz, Senarist: Zeki Demirkubuz, 1999), Büyük Adam Küçük Aşk (Yönetmen: Handan İpekçi, Senarist: Handan İpekçi, 2001), Takva (Yönetmen: Özer Kızıltan, Senarist: Önder Çakar, 2006), Güzelliğin On Par' Etmez (Yönetmen: Hüseyin Tabak, Senarist: Hüseyin Tabak, 2012) 'dir.

Bu bölümde filmler önce öykü akışları, daha sonra dramatik yapının unsurları açısından incelenmiş ve en sonunda da Aristoteles'ten beri tarif edilen ve Syd Field'in ile William Miller'in kitaplarında somutlaşan Geleneksel Dramatik Yapı Şeması örnek alınarak incelenen filmlerin Dramatik Yapı Şemaları çıkartılmıştır.

3.3.1. Karanlıkta Uyananlar

3.3.1.1. Öykü Akışı

Boya fabrikasında işçiler yeni boya tankını indirmektedir. Ekrem de başlarında ona direktifler vererek tankın doğru bir şekilde yerleştirilmesini sağlar. Tank yerleşince mühendis bir parçayı göstererek yerli üretim olduğunu ama Amerikan parçalardan iyi olduğunu söyler. İşçiler kendi aralarında isterlerse Amerikan mühendislerden daha iyi şeyler üretebileceklerini konuşurlar. Bu sırada biri gelip Ekrem'i çağırır, Ekrem de onun peşinden çıkar. Usta başı evi değil memleketi bile terk etse babasına layık olmadığını bağırır arkasından. Ekrem de zaten evde kalmaya niyeti olmadığını söyler. Fabrika sahibini oğlu Turgut arabasıyla Ekrem'i alır ve evi taşıyacaklarını söyler. Araba hareket edince işçilerden biri Turgut'un arkasından seslenir ama Turgut duymaz. Fabrika sahibi Şeref işçilere teşekkür eder ve artık her türlü boyayı yerli üretim yapabileceklerini söyler. Usta başı haklarını alamadıklarını söyleyince Şeref yabancı boyaların satıldığını kendi boyalarından yeterince kazanamadıklarını, işçilerin yeterince kazandığını, beğenmeyenin gidebileceğini söyler. Bu arada Turgut'un arabayı alıp gitmesinden dolayı boya nakliyatı yapılamamıştır. Şeref ona da söylenir. Bu sırada adamlarını yanına çağırır ve onlara bazı talimatlar verir. Fabrika müdürü Fahri gelip işçilerden üçünün ismini okur ve onların işten çıkartıldığını söyler. İşçiler şaşırmıştır, herkes bu olayın sebebini anlamaya çalışır.

Turgut ve Ekrem fabrikanın arabasına Ekrem'in eşyalarını taşımaktadır. Bu sırada eve gelen Fatma onun taşındığını görünce çok bozulur, Ekrem'e gidip gitmediğini sorunca Ekrem orada durmayacağını söyleyerek çıkar. Fatma dedesinin ona baktığını, dedesi olmasa sürüneceğini söyleyerek arkasından ağlar. Mahallede çocuklar top oynamaktadır, çocuklardan birini annesi ayakkabıları eskittiği gerekçesiyle çocuğunu azarlar. Ekrem gelir ve kadına çocuktan ne istediğini sorar. Çocuğun babası Süleyman koşarak gelir ve çocuğu kadının elinden alır. Süleyman boya fabrikasında işten çıkartılan üç işçiden biridir. Kadın ağlayarak parasız

olduklarını ne yapacaklarını bilmediğini söyler. Komşular merak etmemesini sendikanın bir çaresine bakacağını söyleyerek kadını teselli etmeye çalışırlar ancak kadın sendikaya da sinirlidir. Her şeyin sendikalar yüzünden olduğunu düşünmektedir. Fatma gelerek kadını alır. Mahalleli sendikalar hakkında konuşur, kimi savunmakta kimi eleştirmektedir. Turgut ve Ekrem arabaya binerek yollarına devam eder ve Ekrem'in yeni evine gelirler. Taşımaya yardım eden Kazım Ekrem'e Fatma'yı ne zaman taşıyacaklarını sorunca Ekrem saçmalamamasını, Fatma'nın onun kardeşi olduğunu söyler. Bu esnada Turgut da babasını eleştirmekte acımasızlıkla suçlamaktadır, ona göre işçilerin grev yapması gerekmektedir. Sendikacılar durumu ilgili ne yapmaları gerektiğini tartışmaktadır. Bir kısmı greve gitmeleri gerektiğini düşünmekte, bir kısmı işçinin rezil olacağından korkmaktadır. Akşam meyhanede içen Turgut ve Ekrem'in neşesi arkadaki sarhoş işçinin onlara laf atmasıyla bozulur. İşçi Turgut'u ispiyoncu olmakla suçlar. Ekrem, Turgut ve arkadaşları meyhaneden ayrılırlar. Onlar tam çıkarken Süleyman gelir ve greve gidecekleri müjdesini verir. Meyhanedeki işçilerden bir kısmı bu habere sevinirken bir kısmı endişelenmiştir.

Fatma Ekrem'in evini toplamaktadır, Ekrem içeri girip onu görünce neden geldiğini sorar. Fatma fabrikaya giderken uğradığını etrafı topladığını anlatır. Ekrem bir daha gelmemesini ister. Fatma evlerinde kalan fanilasını atarak sinirle oradan çıkar ve mahalledeki herkesle birlikte fabrikaya doğru yürür. Turgut eve gelir ve yalpalayarak merdivenlerden çıkar. Evin salonunda Nevin resim yapmaktadır. Odasına çıkarken kız kardeşi ile karşılaşır, kız kardeşi babasının gece onu beklediğini söylemeye çalışır ama Turgut lafı ağzına tıklar. Odasına girer ve yatağa düşüp sızar. Fabrikada işçiler grev için imza toplamaktadır bir kısmı imzalarken bir kısmı bulaşmak istemez. Bu sırada Şeref gelir ve istemezlerse çalışmayabileceklerini kapıda bir sürü işçinin beklediğini söyler. Şeref fabrikada adamları ile toplantı yapıp işçilerin istedikleri rakamın yüksekliğinden söz eder. İşveren sendikası da onunla aynı fikirdedir. Ayrıca istediği kararname de Ankara'dan geçmemiştir, kendi ürettiği boyanın rakiplerinin ithal edilmesinin yasaklanmasını istemektedir. Bu sırada yan odadan çağırılır. Odada bekleyen işçi Mahmut'tur ve ona bir sürü bilgi getirmiştir.

Grevle ilgili bildiklerini ve bir gece önce meyhanede olanları anlatır. Şeref gerçekte greve sevinmiştir, işçilerin yevmiyelerini vermekten kurtulduğunu, greve gitmeyen işçilerin kendisine yeteceğini düşünmektedir. Mahmut odadan çıkarken Turgut'u görür ve saklanır. Turgut babasının yanına gider. Şeref ona çok kızgındır, bir gece önce nerede olduğunu sorar, Turgut raporların ona çoktan ulaştığını söyler. Şeref iyice kızmıştır, onun işlerle ilgili Adana'ya gitmesini istemektedir. Turgut kabul etmez ve fabrikadan ayrılır. Çıkışta yanına gelen Ekrem merak etmemesini onun kazandığının ikisine de yeteceğini söyler. Evdeki ressam kız Nevin fabrikaya gelir, Şeref ondan fabrikaya da bir şeyler yapmasını istemiştir. Dayısı olan Fahri ona ne kadar isteyeceğini sorar, o da para meselesini Şeref'e bırakacağını söyler. Şeref'i Ankara'dan üst düzey biri arar, beklediği kararname çıkmış, boya ithalatı yasaklanmıştır. Diğer boyacılar fabrikayı ziyarete gelmiştir, Şeref'e kararnameyi haber verirler, Şeref haberi yokmuş gibi davranır. Nevin'e istediği duvarı seçip boyayabileceğini söyler ve adamları alıp toplantı odasına geçer. Herkesin keyfi çok yerindedir. Şeref ithalatçıları arayıp onlarla dalga geçer. İthalatçı XX da ona hammadde olmadığını, hammadde bulmak konusunda kendisine şans dilediğini söyler. Telefonu kapatıp içeri odaya geçer, orada kendisini Fahri beklemektedir. İthalatçı Fahri'yi yeni kuracakları şirkete ortak etmeye çalışmaktadır. Fahri kararsız görünür.

Büyük üretim yapma hayalinde olan Şeref hammadde sıkıntısıyla karşı karşıya kalır İç piyasada hiçbir hammadde yoktur. Adamları yerli bir takım maddeleri kullanmalarını önerir. Bu maddeler boyanın kalitesi çok düşürecektir ama başka da çareleri yoktur. Fahri'nin de ısrarıyla Şeref bu çözümü kabul eder. Bir an önce üretime başlayabilmek için işçilerin isteklerini de kabul eder, tam gerekli evrakları imzalarken kalp krizi geçirir ve masaya düşer. Akşam meyhanede herkes Şeref'in ölümünü konuşmaktadır, Ekrem ve Kazım da oradadır. Kazım Turgut'un yanında olamadıkları için üzgündür, onu aramak için dışarı çıkar ve karşısında Turgut'u görür. Turgut evdeki tantanadan bunalmış ve meyhaneye arkadaşlarını yanına kaçırmıştır. Fahri de aynı anda karısına birtakım belgeler imzalatmakta ve onu yeni kurulacak şirkete ortak yapmaktadır. Yeğeni Nevin bu şirketin nasıl bir şey

olduğunu sorsa da cevap alamaz. Mahmut Fahri'yi arayarak Turgut'un meyhanede ve kör kütük sarhoş olduğunu haber verir. Turgut çıkışta tüm işçilerle sarılır ve zam yapacağını, fabrikanın işçilerin olduğunu söyler. Hep beraber mahalleyi gezerler, Turgut anılardan bahseder. Fabrikanın işçilere ait olduğunu söyler. Herkes sarhoştur. Turgut fenalaşır ve fabrikanın bekçisinin kucağına düşer. Eve doktor gelir ve dinlenmesi gerektiğini söyler. Bu sırada evde birçok insan vardır ve Turgut'un bu halini konuşmaktadır. Fabrikada işçiler grevi konuşmamaktadır, bu sırada Turgut fabrikaya gelir. İşçiler onu görünce taziye dilerler. Turgut ilk iş olarak Fahri'den işçilerin istedikleri zammı vermesini ve atılan işçilerin geri alınmasını ister. Fahri bunun mümkün olmadığını fabrikanın zarar göreceğini ve babasının kurduğu düzenin bozulacağını söyler. İşçilerin greve gitmeyeceğini sadece blöf yaptıklarını ispat etmek üzere de Mahmut'u çağırır. Mahmut tam bildiklerini anlatırken Turgut üzerine yürür ve onu ispiyonculukla suçlar. Fahri ve diğerleri Turgut'u kağıt ve hesaplara boğarak fabrikanın zor durumda olduğuna ikna etmeye çalışırlar. Turgut hiçbir şey anlamaz, kafası da karışmıştır. İşçiler Nevin'e ne yaptığını sorduklarında Nevin resim yaptığını söyler. İşçi temsilcileri Turgut'un odasına gelir ve karşılarında Fahri'yi bulurlar. Fahri işçilere yüzde 5ten daha fazla zam yapamayacaklarını diğer isteklerini de kabul etmediklerini söyler. İşçiler bu teklifi kabul etmeyerek oradan ayrılır. İşçiler bahçede kendi aralarında durumu değerlendirmektedir, herkes heyecanla grevden söz etmektedir. Mahmut grev kırıcı olarak araya girer ve onların fikrini değiştirir. İşçiler fabrikaya girip çalışmaya başlar. Turgut Nevin'i de alarak çıkar, kapıda Ekrem'le karşılaşır. Ekrem işçilerin meselesinin ne olduğunu sorar ama Turgut konuşmak istemez. Onu da kendileriyle gelmeye davet eder, Ekrem gitmez. Turgut Nevin'i yemeğe davet eder nevin ise arkadaşlarına sözü olduğunu söyleyerek onu kendiyle gelmeye ikna eder. Birlikte bir sergi açılışına giderler. İçerideki ortam çok tuhaftır, çılgın ve uçuk sanatçılarla doludur, Turgut kendini pek rahat hissetmez, Nevin ise zamanla alışacağını söyler. Turgut bir gazeteci ile tanışır, gazeteci onun boya fabrikası olduğunu öğrenince uluslararası büyük boya markalarının var olmalarına izin vermeyeceğini anlatır, Turgut pek bir şey anlamaz.

Turgut 3 milyonluk büyük ihale için heyecanlıdır ancak ürünün reddedilmesinden de korkmaktadır. Fahri onu ihaleye girmeleri için ikna eder. İşçiler kendi aralarında Turgut'un haklarını vermeyeceğini konuşmaktadır, Ekrem Turgut ile konuşmaya gider. Ekrem beklerken Fahri ve Mahmut'un konuşmalarını duyar, Fahri Turgut'un işçilere hakkını vermeyeceğini atılanları da almayacağını söylemektedir. Ekrem tam dönüp gidecekken Turgut gelir. Ekrem atılan işçileri sorunca Turgut onların zaten iş bulduğunu söyler. Bu sırada Turgut'a Ankara'dan telefon gelir, Turgut Ekrem'i bırakıp odaya geçer. Tüm bu olaylara duvarı boyayan Nevin de tanık olmuştur. Ekrem bozularak gider. Akşam meyhanede içerken Kazım Turgut'un mutlaka çok önemli bir işi olduğunu yoksa onu böyle bekletmeyeceğini söyler. Ekrem kalkıp eve gider. Fatma ve komşusu Emine evde camın önünde oturmaktadır, Ekrem'i eve doğru yürürken görürler. Emine Turgut'un Fatma'yı kardeş gibi gördüğünü bunu bozmak için koynuna girmesi gerektiğini söyler ve Fatma'yı süsler. Fatma Ekrem'in evine gider, odasına girip soyunmaya başlar, Ekrem bağırarak onu tersler ve odadan çıkar. Reddedilen Fatma ağlamaya başlar. Turgut Nevin'e Ekrem'le yaşadıklarını anlatır. Onun çekip gitmesine çok içerlemiştir. Bu sırada ona bir telefon gelir, karakoldan aramaktadırlar, Ekrem bir olaya karışmıştır. Nevin ve Turgut karakola gitmek için sergiden çıkarlar. Ekrem ise karakolda ifade vermektedir. Gayrimüslim bir aileye sırf olay çıkarmak için saldırmıştır. Komiserle konuşan Turgut Ekrem'in çıkartılmasını sağlar. Fatma ve Kazım da dışarıda beklemektedir, Turgut'a teşekkür ederler. Ancak Ekrem Turgut'un yüzüne bile bakmaz ve yolunda devam eder. Turgut ne olduğunu sorunca da yüzüne tükürür. Turgut onu iter, o da bir kez daha yüzüne tükürür, aralarında bir itişme yaşanır, Fatma Ekrem'i korumak için Turgut'a saldırır, bu esnada oradan geçmekte olan dedesi Fatma'ya bir tokat atar, Ekrem'i de alıp yollarına devam ederler. Turgut arkada kalmıştır ve ağlamaktadır. Nevin de tüm olaylara arabanın içinden şahit olur. Turgut Nevin'e olayları anlayamadığını söyleyince Nevin yaptığı haksızlıkları Turgut'un yüzüne vurur. Turgut sinirlenir ve onu orada bırakıp gider. Ekrem kendine gelir ve Fatma'ya seslenip su ister. Fatma odasına su götürür. Ekrem yaptıkların pişmandır, oraya nasıl geldiğini bile hatırlamamaktadır. Fatma'nın yaları yüzünü görünce çok üzülür, onu dudaklarından öper. Fatma da ona karşılık verir.

Dedesı seslenince aşağıya inen Fatma sevinçten yerinde duramaz, koşarak komşu Emine'ye gider. Dede Ekrem'in yanına gelir ve ona kaybettiği oğullarından sonra tek umudunun o olduğunu, başka dayanağı kalmadığını anlatır. Ekrem duygulanır. İthalatçılarla işbirliği yapan Fahri fabrikayı ipotek edip 3milyonluk işi alması için Turgut'u ikna edecektir. İthalatçılar fabrikayı batırıp yabancı boyaların önünü açmak istemektedir. Turgut anlaşmayı imzalar ve en geç Şubat'ta bütün boyaların teslim edileceğini vaat eder. Dede ellerindeki malzemeye boya yapmanın emeklerine günah olduğunu işçilere anlatır bu arada da heyet fabrikayı gezmektedir. İşçiler atılan Süleyman için aralarında para toplarlar. Heyeti gezdiren Turgut Ekrem'le göz göze gelir. Dede Ekrem'in yanına gelip üzölmemesini Turgut'tan artık vazgeçmesini söyler. Ekrem'in derdi Turgut değildir, o işçilerin haklarını alamamasına bozulmaktadır. İşçilerin birleşip haklarını araması gerektiğini söyler. Ekrem işçileri birlik olmaları gerektiğine ikna etmeye çalışır ama işçiler iyice aç kalmaktan korkar. Turgut Fransa'ya gitmek için uçak biletini alan Nevin'in karşısına dikilir, içini döker, Ekrem'in kendisine karşı işçileri örgütlemesi gücüne gitmektedir, şimdi Nevin de gidecek ve yapayalnız kalacaktır. Nevin arkasından seslense de Turgut'un gidişine engel olamaz. Akşam işçiler dedelerin evinde toplanmış grev meselesini konuşmaktadır. Bu sırada Nevin gelir. İşçilerle konuşmak ister ancak onu dinlemezler. Nevin bozulup çıkar. Eve döndüğünde Nevin Turgut'u beklemektedir sarılıp öpüşürler daha sonra da eve geçip sevişirler. Sabah Nevin Ekremlere gittiğini ama onlar tarafından kovulduğunu anlatır. Nevin Fransa'ya gitmekten vazgeçmiştir, başladığı resmi bitirecektir. Turgut işler bitince birlikte gidebileceklerini söyler. Fahri ve Nevin'in arkadaşları havaalanında Nevin'i beklemektedir ancak Nevin gelmez. Ekrem ve Fatma evde ilişkilerini dedeye kimin söyleyeceğini tartışmaktadır, ikisi de söyleme işini birbirinden beklemektedir. Çok istemelerine rağmen bir türlü konuyu açamazlar. Ekrem odasına kaçınca Fatma bir şekilde konuyu açmaya çalışır, olayı çoktan anlayan dede nişan düğünü bir arada yapacaklarını söyler. Fatma dedesinin izin vermesine çok sevinmiştir, koşarak komşu Emine'ye haber vermeye gider.

İşçilerin aileleri artık iyice zor durumdadır. Ayrıca fabrikada çıkan yemekler de kötüleşmiştir. Turgut da gelen ihbarnamelerden bunalmış vaziyettedir. Tam işlerden bunalmış bir haldeyken Nevin arar, fabrikadaki resmin bitişi onuruna bir kokteyl vermek istemektedir, tam bunu konuşurken diğer telefonda Ankara arar ve Turgut telefonu kapatır. Nevin bozulmuştur. Turgut'un Ankara'daki adamı boyaların tahlil raporlarının kötü geldiğini bu nedenle parayı alamayacaklarını söyler. İşçiler de grev hazırlığındadır. Kendi aralarında grev oylaması yapıp greve başlarlar. Bir işçi heyeti de grevi bildirmek üzere yönetimle görüşmek üzere yola çıkar. Bitirdiği resmin fotoğraf çekimi için fabrikaya gelen Nevin resminin üzerine boya atıldığını görünce çılgına döner ve işçilere saldırır. Bu arada aşağıya haber yukarıda işçilere saldırıldığı şeklindedir. Tüm işçiler yukarı koşar, bu arada odasından çıkan Turgut da Nevin'i işçilerin arasından alır. Turgut işçilerle uzlaşmaya çalışır, işçiler alamadıkları paralarını isterler, Turgut çok zor durumda olduğunu söyleyerek bir hafta daha müddet ister. Ekrem'in müdahalesi ile işçiler ikna olur ve işlerinin başına döner. Turgut Fahri'ye Mahmut'u çağırmasını söyler. Nevin'in morali çok bozuktur, arkadaşlarıyla içmektedir. Herkes resmin başına gelenlere çok şaşmıştır. Turgut Nevin'in gönlünü almaya gelir ancak Nevin sakinleşecek gibi değildir. Turgut'u kovar. Arkadaşları da Nevin'e arka çıkar. Fahri ithalatçılarla pavyonda içmektedir. Yabancı boya firmasının temsilcisi de yanlarındadır. Turgut'un boya fabrikasına sahip olmak için yüzde pazarlıkları sürerken Turgut içeri girer, çok sarhoştur ayakta zor durmaktadır. Turgut Nevin'in resmine takılmıştır, Fahri'ye evlenmek istediğini söyler. Fahri konuyu değiştirmeye çalışır. Pavyondan sonra hep birlikte hamama giderler ve orada da içmeye, eğlenmeye devam ederler. Burada yabancılara kadın ikram ederek istedikleri yüzdeyi kapmayı başarırlar. Turgut hala hiçbir şeyi, n farkında değildir, kadınlarla dans edip eğlenmeye devam eder. Bu sırada fabrikadaki müdürlerden biri koşarak içeri girer ve Turgut'a 3milyonluk boyanın reddedildiğini söyler. Bu arada ithalatçılar Fahri ile ortak boya getirmeye başlamıştır. Turgut son bir şans vermeleri için Ankara'ya yalvarır. Ancak olumlu bir yanıt alamazlar. Gelen boyalar çok kötüdür ve zarar yüzünden Turgut çok yüklü tazminat ödeyecektir. İhtiyacı karşılamak için yabancı boya ithalatını tekrar serbest bırakırlar. Fabrikayı kapatmaya gelenlere işçiler izin vermez, alacaklarını isterler. Mahmut oranın artık

ambalaj fabrikası olduğunu isteyene iş bulacağını söyleyerek sendikalarından ayrılmalarını teklif eder. Ekrem üzerine atlar ve ispiyoncu olduğunu itiraf ettirir. İşçiler grev yapmaya karar verir. Fatma da haberi mahalleye iletir. Kadınlar da işçilerin yanlarında olmaya karar verir, herkes yiyecek ve battaniye gibi ihtiyaçları kapıp fabrikaya koşar. İşçiler hazırladıkları pankartlarla fabrikanın önünde grev yapmaktadır, desteğe gelen ailelerini görünce hepsi çok mutlu olur. Turgut gelir ve işçilerin arasından geçerek fabrikaya girer. Polisin gelmesi üzerine işçiler arasında bir panik yaşanır. Ekrem öne çıkarak kanunsuz bir şey yapmadıklarını söyleyince polis de önlem almak zorunda olduklarını anlatır. Fahri eve geldiğinde karısı Nevin'in kurdukları firma ile ilgili kötü şeyler duyduğunu söyler. Fahri çok kızmıştır, fabrikayı batıranın kendisi olduğunu itiraf eder, Nevin de her şeyi duymuştur. İthalatçılar basının yoğun ilgisi eşliğinde ortaklık anlaşmasını imzalarlar, Fahri de onlardır. Fabrikanın önündeki grev çadırında Kazım'ın karısı bir oğlan çocuk doğurur. Bu sırada fabrikadan bir takım eli sopalı adamlar çıkar ve işçilere saldırır. Nevin Turgut'u arar ve onu sevdiğini söyler ancak Turgut telefonu yüzüne kapatır. Ertesi gün yengesi Nevin'i uğurlar ve Nevin Paris'e giden uçağa biner. Grevdeki işçiler dertlerini basına anlatmaktadır. Tam bu sırada kardeş sendikalardan işçiler desteğe gelir. Fahri önderliğinde ithalatçılar Turgut'un yanına gelir, iflas ettiğini, fabrikayı satmasını söylerler, Turgut onları döverek odadan atar. Turgut işçilerin arasına çıkarak 20 gün daha fabrikanın onların olduğunu haklarını alabilmeleri için fabrikayı çalıştırmaları gerektiğini söyler. İşçiler fabrikayı çalıştırmaya karar verirler. Bu esnada yeni firmanın temsilcileri gelir ve işçilere fabrikanın artık kendilerine ait olduğunu söyleyip dağılmalarını isterler. Ancak işçiler direnir ve fabrikaya girip çalışmaya başlarlar.

3.3.1.2. Senaryonun Yapısal Sorunları

Çatışma: Filmin giriş sahnesinde senaryonun ana çatışmasını ve temasını oluşturan yerli üretimin yabancı üretim karşısındaki savaşı hemen seyirciye hissettirilmiştir. Sergileme bölümü oldukça kısadır ve sadece ana çatışma ile ana karakterler Ekrem ve Turgut'u seyirciye biraz anlatır.

Karakter: Karakterlerin neredeyse tamamı tiptir. Hiçbirinin neden ve sonuç ilişkileri kurulmamıştır. Zengin acımasız patron, ezilen işçi, dünyadan bihaber burjuvalar gibi klişeleşmiş tipler filmin mesajlarını aktarmak için bolca kullanılmıştır. Turgut'un sergiye gittiği sahnede olduğu gibi bazen bu klişeler oldukça abartılmış ve gerçeklikten kopmuştur.

Film kişileri senaryoda oldukça hızlı bir biçimde değişim geçirirler ve bu ani değişimlerin çok yüzeysel, basit sebepleri vardır. Ana karakterin de dahil olmak üzere hiçbir karakterin değişimi derin sebep-sonuç ilişkileri işlenmemiş ve bir süreç yayılmamıştır. Örneğin filmin giriş ve sergileme bölümünde işçi dostu olarak tanıtılan ve babasının acımasızlığına karşı olan Turgut önüne getirilen makbuzları gördüğü tek bir sahne ile değişime uğramış ve dostlarına sırt çevirmiştir. Aynı şekilde Turgut ve Nevin'in aşık olmaları, ayrılmaları, tekrar barışmaları ve yeniden ayrılmaları da hep çok ani ve hızlı gelişir. Karakterler sürekli fikir değiştirirler ve bunu fikir değişimleri de yine çok hızlı bir biçimde olur. Örneğin Nevin karakteri Tugrut ile yattıktan sonra filmin başında beri hayalini kurduğu en büyük isteği Fransa'ya gitmekten birden vazgeçer, Turgut'a çok aşık olmuştur ancak sonra tek bir kavga sonucu birden Fransa'ya gider. Turgut da birden evlenmeye karar verir ve yine birden vazgeçer. Bütün bu değişimler arasında da en fazla bir ya da iki sahne vardır.

Filmin çoğu karakteri kendi içinde tutarsızdır. Sebepsiz yere karar ve tutum değiştirirler. Örneğin senaryonun en başından beri Fatma karakterini kardeşi gibi gördüğünü söyleyen ve hatta yanına çıplak olarak geldiğinde bile onu tersleyip kovan Ekrem birden bire Fatma'yı öper, bir sahne sonra da evlenme planları yapmaya başlarlar. Seyirci ne olup da Ekrem'in duygularının değiştiğini bilmez. Eğer daha önceden Fatma'ya karşı herhangi bir hissi vardıysa da bu da senaryoda aktarılmamıştır.

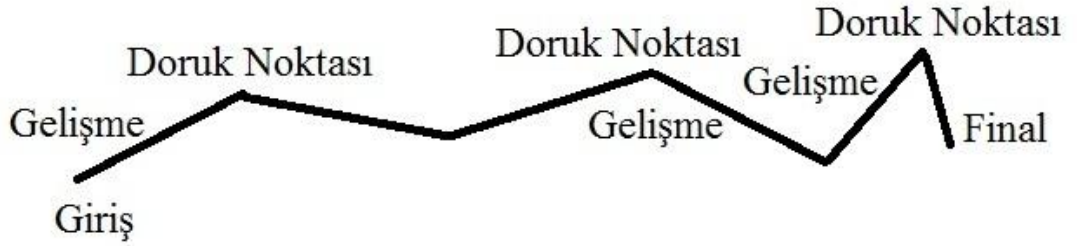
Öykü: Senaryo sürekli birbirini takip eden çok sayıda olay üzerine kurulmuştur. O kadar çok olay olur ve o kadar çok karakter girer çıkar ki seyirci için bu olay ve karakterleri takip etmek oldukça güçleşir. Olayların çokluğu senaryoya sürekli bir devinim getirirken ana hikayenin anlatımı da geciktirmiştir. Bu kadar çok olayı tek filme sığdırmaya çalışmanın neticesinde bütün olaylar birden olup bitmek zorunda kalmıştır. Örneğin filmin küçük bir yan hikayesi olan Nevin ve Turgut'un aşkında bile karakterler filmin yarısından sonra yakınlaşmış, birlikte olmuş, kavga edip ayrılmış, tekrar barışıp tekrar ayrılmışlardır.

Zaman ve Mekan: Filmde zaman kurgusu oldukça karmaşıktır. Olayların ne kadar zamanda gerçekleştiği tam bir muammadır. Peş peşe gelen olaylar bize her şeyin kısa sürede olup bittiği izlenimini verse de olan olayların çokluğu, arada diyaloglarda işçilerin aylardır paralarını alamamaları gibi bilgiler bize aslında öykünün uzun bir zaman dilimine yayıldığı ip ucunu vermektedir. Yine de filmde verilen bilgilerden zamanı kavramak mümkün değildir. Zamanla ilgili bir diğer sorun karakterlerin gerçek zamanda olamayacakları hızda hareket etmeleri ve araya zaman girmeden üstü üste sahnelerde ortaya çıkmalarıdır. Örneğin filmin giriş bölümünde Turgut ve Ekrem arabayla yola çıktığında Fatma ve Emine evde kalmış bir süre konuşmuşlardır. Bu sürede araba yolda ilerlemiş olmalıdır. Ancak bir sonraki sahnede araba evin biraz ilerisinde durur. Ekrem çocuklara müdahale ederken birden Emine ve Fatma olay yerinde belirirler. Eğer araba o kadar zamanda ancak geldiyse olayın gerçekleştiği yer eve uzak olmalıdır. Fatma ve Emine bu kadar çabuk oraya nasıl gelir? Bu sorun filmin birçok sekansında tekrarlanır. Araya zaman ya da olay girmeden karakterler aynı zamanda başka bir mekanda beliriverirler.

Anlatım Dili: Filmin anlatım dili diyaloglar üzerine kurulmuştur. Seyirciye aktarılabilecek bütün bilgiler, olayların akışı, karakterlerin duygu ve düşünceleri ve tüm durumlar sadece diyaloglar yoluyla anlatılmış, görsel bir anlatım dili kurulmamıştır. Diyaloglar bilgi verme kaygısıyla çoğu zaman çok uzun ve doğallıktan uzaktır.

Final: Senaryonun finali filmin tamamında olduğu gibi yine birçok olayla doludur. Grevler, iflaslar, ayrılıklar, ihanetler filmin finalinde üst üste verilmiştir. Tam bir çözülme beklerken herhangi bir çözülme sahnesi olmadan final yapılmıştır. Olaylar açığa kavuşmamış ve cevaplar verilmemiştir. Tek bildiğimiz işçilerin greve devam ettiği ve fabrikayı bırakmadıklarıdır. Bu da zaten filmin başından beri en üç kere tekrarlana bir durumdur ve sonuç hiç değişmemiş, işçiler hep kaybetmiştir. Filmin sonunda ise bu kader değişecek midir sorusunun cevabı verilmemiş, seyirci soru işaretleriyle baş başa bırakılmıştır. Açık finaldir.

3.3.1.3. Dramatik Yapı Şeması



Filmin giriş bölümü oldukça kısadır. Karakterlerin ve ana çatışmanın tanıtıldığı sergileme bölümüne yer verilmemiştir. Hikaye çok fazla olay barındırmasından dolayı senaryoda birden çok yükselme ve doruk noktası vardır. Ancak yükselmeler kısa kısa ve kesik olduğundan şemada geleneksel dramatik yapı şemasına benzer tek bir uzun yükselme görülmez. Çünkü film boyunca birçok kez gelişme bölümü başlar, bu gelişme bölümleri her olayın kendi içinde gerçekleşen bağımsız gelişmelerdir ve kendi bağımsız doruk noktalarını barındırırlar. Ancak hiçbir bölümde çözülme yer almaz. Finale de yine çözülme olmadan ulaşılır. Final açıktır.

3.3.2. Endişe

3.3.2.1. Öykü Akışı

Köy yerinde bir çocuk bağıra bağıra ağlamaktadır. Önünde ağladığı evin içinde bir grup adam onun ağlamasını izler. Pamuk işçileri kamyonun arkasında çoluk çocuklarıyla birlikte yol alır. İşçilerden Cevher ve Ramo aralarında kan davasından nasıl kurtulacaklarını konuşurlar. Kan davasını bitirmek için 15bin liraya ihtiyaçları vardır ve bu parayı nereden bulacaklarını bilemezler. Yolda bir çok fabrika vardır ve hepsi Sabancı'nın simgesi olan SA ile bitmektedir. İşçiler yolda bir yandan da radyo dinlemektedir. Radyodaki programda Türkiye'nin ekonomisinin ne kadar geliştiğinden bahsedilmektedir. İşçiler tarım alanına geldiklerinde eşyalarını indirir ve çadırlarını kurmaya başlarlar. Bu arada radyo programı da devam etmekte, kışın yakacak fiyatlarından duyulan endişeyi anlatmaktadır. Akşam çadırlarına çekildiklerinde Cevher karısına pamuk fiyatlarının yükselse çok iyi olacağından söz eder karısı da onaylar. Ramo'yu da uyku tutmamıştır.

Cevher herkesten önce uyanıp tarlalardaki pamukları seyreder. İşçiler pamukları toplarlar. Onlar tarlada çalışırken radyoda sürekli açıktır ve radyoda haberler vardır. Cevher'in büyük kızı Beyaz tarlanın yakınından havalanan bir uçağa takılır, babası onu tartaklayarak aklının havada olması ve çalışmaması yüzünden azarlar. Bu sırada işçileri kontrol eden çavuşların da gözü kızın üzerindedir. Çavuşlardan biri düdük çalar, işçiler mola verir ve yemek yerler. Yemek esnasında da radyo sürekli açıktır. Programda medeni kıyafetlerinin gerekliliği ve kurtuluş savaşı üzerine konuşulmaktadır. İşçiler çadırdan çadıra bağırarak pamuk fiyatlarını tahmin etmeye çalışır. Cevher pamuğun bol olmasından mutludur Ramo ise onları ilgilendirmediğini pamuğun sahibinin derdi olduğunu söyler. Bu sırada bir adam sinemanın geldiğini bağırarak haber verir. Çocuklar koşarak adamın etrafında toplanırlar. Sinema makinesi kurulurken işçilerin bir kısmı da kaval çalan bir arkadaşlarının etrafına toplanmışlardır. Adam filmlerin isimlerini bağırarak müşteri toplamaya çalışmaktadır. Çocuklar sırayla küçük bir delikten film izler, bazı işçiler de gazete okuyup haberler üzerine konuşur. Gün sonunda toplanan pamuklar

tartılarak kamyonlara yüklenir. Ölçümler yapılırken radyoda da pamuk fiyatlarıyla ilgili Başbakan Ecevit'in görüş bildirdiği haberi vardır. Cevher alacaklarının hesabı için Ramo'dan yardım ister. Birlikte hesap yaparlar. Akşam herkes çadırının önünde ateş yakıp yemek yapar. İşçilerden biri belirlenen pamuk fiyatlarını gazeteden yüksek okur ve pamuk fiyatlarının çok iyi olduğunu söyler. Herkes dikkat kesilir ancak daha sonra okuma yazması olmadığını, dalga geçtiğini söyler. Tarlaların sahibi lüks arabasıyla gelir, çavuşlara işçilerin iyi çalışmadığını söyler. Çavuşlar işçileri savunur.

Cevher tarlada çalışırken su dağıtan Sino'ya pamuk fiyatlarından haber olup olmadığını sorar. Sino gazetelerde sadece Kıbrıs çıkarması hakkında haber olduğunu söyler. Sino suyu verirken Beyaz'ın elini tutar. Çavuşlardan birinin de gözü sürekli aynı Beyaz'ın üzerindedir. İş bitip çadırlara dönerken de Sino sürekli kıza bakmaktadır. Çavuşlardan biri Cevher'e çiftçi başının Beyaz'ı eve hizmete istediğini söyler. Cevher bunun uygun olmadığını namusunu elin evine yollayamayacağını anlatır. Cevher ve ailesi akşam çadırda yemek yerken bir yandan da kuran dinlemektedir. Cevher'in aklı çavuşun söylediklerine takılmıştır. Kendi kendine söylenir, zaten dertlerinin başlarını aştığını bir de bununla uğraşmak zorunda kaldıklarını söyler. Ertesi gün tarlada çalışırken de hala bununla ilgili söylenmektedir. Ramo da söylenmeleri duyup bir durum olup olmadığını sorar. Cevher de namusuna nasıl göz koyabildiklerini sorgular Rama da haklı olduğunu namusunu yollayamayacağını söyler. Tarlaya yine sinemacı gelmiştir. 25 kuruştan film izletmektedir. Çiftçi başı ve çavuş kendi aralarında konuşmaktadır, çiftçi başı çavuşun kızı ayarlamasını istemektedir. Çavuş bir kere daha konuşacağını söyler. Akşam ramazan dolayısıyla radyoda dini program vardır. Ezanın okunmasıyla Cevher de diğer işçiler gibi orucunu açar. Yemekten sonra çavuş Cevher'in yanına gelip onu bir şey konuşmak için arkaya çağırır. Ona çiftçi başının Beyaz'a talip olduğunu söyler. Cevher kararsızdır ama çavuş parasını alacağını, rahat edeceğini söyleyerek onu ikna etmeye çalışır. Cevher Ramo'ya giderek konuyu anlatır. Ramo adamın yaşlı olduğunu söyleyerek itiraz eder ama Cevher başka çareleri olmadığını söyler. Ramo kendi memleketlisi olmadığını söyler Cevher de memleketteki

değerinden de fazla isteyerek kızıdan gelecek parayla kendilerini kurtaracaklarını anlatır. Cevher çadıra gidip uyuyan Beyaz'ı izler, elinde de borçları yazdıkları defter vardır. Bir kızına bir deftere bakar.

Ertesi gün çavuş Cevher'e kararını sorar, Cevher çiftçi başının kıza kaç lira vereceğini öğrenmek ister. Çavuş 15 bin vermeye razı olduğunu söyleyince Cevher çok sinirlenir, memlekette bile en az 30 bin edeceğini söyleyerek uzaklaşır. Tarlada Cevher'in karısı Ramo'nun karısıyla sohbet eder, Cevher'in para ve pamuk işine çok kafayı taktığını, endişelendiğini anlatır. Kocasını kaybetmekten korkmaktadır. Ramo'nun karısı endişelenmemesini söyler. Çiftçi başı tarlayı kontrole gelir, gözü yine Beyaz'ın üzerindedir. Sino adamın beyaz!a bakışlarını fark eder ve sinirlenir. Bu sırada bir silah sesi duyulur. İşçilerden biri vurulmuş her yer kan olmuştur. Cevher ve diğer işçiler korkuyla yere çömelirler. İki tane biçer döver gelip pamukları hızlı bir şekilde toplar. İşçiler makinelere endişeyle bakar. İşçiler çalışmaya döndüğünde birkaç adam ellerinde kağıtlarla gelir, kağıtları işçilere dağıtarak haklarını bilip bilmediklerini sorarlar. Bu sırada işçiler arasında pamuk fiyatlarıyla ilgili şakalar yapılır, pamuk fiyatları hala belli olmamıştır. Çiftçi başı kağıtlardan bir tane alarak ağaya götürür. Ağa kağıdı endişeli bir biçimde okur. Ağa çavuş, çiftçi başı ve bazı işçilere iftar yemeği verir. Herkes iftarı beklerken yine dini program dinlemektedirler. Ezan okununca herkes oruçlarını açarlar. Yemekten sonra ağa haklarını yemediğini, pamuk fiyatlarının belli olmadığını, belli olunca herkesin gereğinden fazlasını alacağını, aralarına sızan bir takım insanların söylediklerine inanmamalarını söyler.

İşçilerin paraları dağıtılmaktadır, Cevher'in payına 300 lira düşer. Paralarını aldıktan sonra aralarında Cevher ve Ramo'nun da bulunduğu işçiler şehir merkezine iner ve İşçi Sendikası'na giderler, Cevher onlarla içeri girmez. Tarlaya yine sinemacı gelmiştir, insanlar sıraya girerek değişik filmler izlerler. Aynı zamanda o gün çamaşır ve yıkanma günüdür, kadınlar odun ateşinde ısıttıkları suyla leğenlerde hem çocuklarını hem de çamaşırları yıkarlar. Kuyu başında su alan Beyaz ona bakan Sino'yu fark eder, bir süre bakışırlar. Bu sırada şehre giden işçiler geri döner.

Cevher arabadan inince bakışan Sino ve Beyaz'ı görür. Beyaz'ın üzerine saldırır ve onu çok çok kötü döver, karısı ve komşular genç kızı elinden zor kurtarırlar. Beyaz Ramo'nun karısıyla onların çadırına kaçır, Cevher yerden bir taş alıp onu kovalar, Ramo Cevher'i yakalayıp kıza bir şey yapmasına engel olur. Tüm bu yaşananlardan dolayı Sino çok üzgündür, herkes çadırına çekildikten sonra kendi kendine uzun uzun düşünür. Ramo ve Cevher sohbet etmektedir. Ramo hala Beyaz'a kızgındır, bir yandan da kazandıkları paranın yetmeyeceğinden konuşmaktadırlar. Ramo kendi derdinin farklı olduğunu, şehre gidip fabrikada çalışmak istediğini söyler.

Ağa arkadaşlarıyla işçilerle yaşadıkları sorunları konuşmaktadır. Sendikacıların tarlalarda rahatça gezip işçilerin aklını çelmesine bozulmaktadırlar. Pamuk fiyatlarının belli olmaması da canlarını sıkılmaktadır. Ağa hükümetin vereceği paraya göre işçilere para vereceğini söyler. İşçiler de kendi aralarında istedikleri fiyatı alabilmek için grev yapmayı konuşmaktadır. Ertesi sabah sendika görevlileri ağa ile konuşmak üzere evinin önüne gelmiştir. Ortam çok gergindir, bir tarafta sendika üyeleri ve işçiler diğer tarafta ağanın eli silahları adamları vardır. Ağa sendikacılarla görüşmek istemez. Çiftçi başı araya girmeye ve işçileri ikna etmeye çalışır ama işçiler onu dinlemezler, ne kadar kazanacaklarını bilmek istemektedirler ve sendikacıların da yönlendirmesiyle bir sözleşme imzalamak için ağaya gelmişlerdir. Ağa görüşmeye yanaşmayınca işçiler çalışmamakla ağayı tehdit ederler ancak o da ağayı korkutmaz. İşçiler ertesi gün çalışmazlar ve kaval çalıp halay çekerler. Cevher onlara katılmamıştır sadece uzaktan izler. Halaydaki Sino Beyaz'la bakışmaktadır. Ramo da arada Cevher'e bakar. Cevher'in de bir gözü borçlarının yazdığı defterdedir. İşçiler eğlenmeye devam ederken ağa ve adamları gelir. Ağa çavuş ile konuşur ve işçilerin en azından topladıkları pamuğu kamyonu yüklemeleri konusunda onu tehdit eder. Çavuş elinden geleni yaptığını ama işçilerin kendisini dinlemediğini anlatır. Kanlıları Cevher'i aramaktadır, Cevher iyice gerilmiştir. Ramo'ya çalışacağını başka şansı olmadığını söyler, Ramo sözünden dönmeyecektir ve grevi sürdürecektir. Cevher çok kızar ve onu ailesini yeterince önemsememekle suçlar, kız kardeşinin de ona haram olmasını diler. Ramo karısının üzerine yürür, onun da kardeşiyle aynı fikirde olup olmadığını sorar. Kadın kocasının tarafını tutar.

Ramo ve karısı çadırın örtüsünü kapatıp sevişirler, Cevher'in karısı onları görür. Ertesi gün bütün işçiler grevdeyken Cevher ve ailesi pamuk toplamaya başlar. Bütün işçiler de onları izlemektedir. Ağa çavuşu azarlamaktadır, ona rüşvet vererek işçileri ikna etmesi için kandırmaya çalışır. Ağa ve adamları kağıt oynamakta bir yandan radyoda haberleri dinlemektedir. Haberler siyasi gelişmeleri anlattıktan sonra hükümetin pamuk fiyatlarıyla ilgili görüşüğünü söyler. Aynı anda işçiler de aynı haberleri dinlemektedir. Ancak pamuk fiyatları yine belirlenememiştir. Cevher ve ailesi çalışmaya devam eder. Kanlılarının verdiği sürenin dolmasına 3 gün kalmıştır ve Cevher artık iyice gergindir. Sürekli olarak kendi kendine konuşmakta ve hesapların yazılı olduğu deftere bakmaktadır. Ramo Cevher'i zorla çalışmaktan alıkoymaya çalışır ama başarılı olamaz. Bu sırada ağa ve adamları da işçiler hakkında ne yapacaklarını konuşmaktadırlar. İçlerinden biri ağaya çalışan aileyi ödüllendirmesini söyler. Akşam çavuş ve çiftçi başı Cevher'in çadırına gelerek herkesin göreceği şekilde bir teneke yağ verirler. Cevher önce etraftan çekinse de sonra yağı alır. Çavuş çiftçi başının 5bin lira daha teklif ettiğini söyler. Bütün işçiler kızgınlıkla onları izlemektedir. Cevher bir süre düşündükten sonra karısı da alarak tarlaya gider. Gecenin karanlığında pamuk toplamaya devam ederler. Ramo Sino'ya Cevher'e acıdığını başka çaresi olmadığını eğer pamuktan yeterli parayı toplayamazsa beyaz'ı satacağını anlatır. Sino çadırının önünden geçerken içeride yalnız olan Beyaz'ı görür, çadıra doğru yürür. Beyaz Sino'nun peşinden gider. Sabah olduğunda Cevher tarlanın ortasında tek başına uyumaktadır. İşçilerden biri dürterek onu uyandırır. Etrafta karısını göremeyince çadırlara doğru koşar, karısı Beyaz'a seslenerek etrafta koşturmaktadır. Cevher karısını tutar ve ne olduğunu sorar. Karısı Beyaz'ın Sino ile kaçtığını söyler. Cevher tekrar sayıklamaya başlar ve gözlerinden yaşlar süzülür. Bu sırada kanlıları onu izlemektedir. Cevher onları fark edince kaçmaya başlar, adamlar da onu takip eder.

3.3.2.2. Senaryonun Yapısal Sorunları

Çatışma: Senaryodaki çatışma türleri genellikle iç çatışmalardır. Cevher'in kızını dövdüğü ya da Ramo'nun Cevher'i çalışmaktan vazgeçirmek istediği sahneler hariç dış çatışma yoktur. Karakterlerin genel çatışmaları istemedikleri bir durum ile istedikleri ya da istemedikleri iki durumun çatışmalarıdır: Ramo'nun Cevher'e yardım etmek istemesi ama pamuk fiyatlarını yükseltmek için grev yapmak istemesi, Cevher'in kızını vermek istememesi ama yaşamak istemesi gibi örnekler sıralanabilir.

Karakter: Filmde ana karakterlerin dahi derinlikleri yoktur. Karakterler hakkında çok az şey biliriz. Ana karakterler Cevher ve Ramo hakkında elimizde oldukça az bilgi vardır. Hikayenin ana itici gücü olan kan davasının nedenini bile film boyunca öğrenemeyiz. Dolayısıyla filmde neden-sonuç ilişkilerinin çok yüzeysel bir biçimde işlendiğini söylememiz mümkün. Tüm bunlara rağmen karakterlerin kendi içlerinde tutarlı olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin Cevher kendine amaç edindiği para biriktirme hedefinden hiç şaşmaz, Ramo sözünden dönmez ama bir yandan da ailesini korumaya çalışır, ağa her ne olursa olsun parasını kazanmaya ve işçileri çalıştırmaya niyetlidir. Karakterler ancak geçerli bir sebep karşısında tavır ve tutumlarını değiştirirler. Örneğin kızını yaşlı çiftçi başına vermek istemeyen Cevher pamuktan yeterli parayı toplayamaması ve kanlılarının verdiği tarihin yaklaşması üzerine kızını satmaya karar verir.

Öykü: Senaryonun öyküsü olaylar ve durumların iç içe kurgulanması ile oluşturulmuş ancak durumlar daha yoğun olarak kullanılmıştır. Olaylar durumlara durumlar olaylara taşır hikayeyi. Fakat durumların uzunluğu, durgunluğu zaman zaman filmi neredeyse durma noktasına getirir. Hikaye sanki tek bir günde donmuş gibidir ve kolaylıkla akmaz. Bu da filmin giriş-sergileme ve gelişme bölümlerinin çok uzun sürmesine nihayetinde de finale birden gidilmesine sebep olmuştur.

Zaman ve Mekan: Senaryoda zaman kurgusu oldukça anlaşılmaz bir biçimde yapılmıştır. Zamanla ilgili tek referans ramazandır ancak onda da öncesinde ne kadar kaldıkları ve hikayenin ne kadar bir zamanda geçtiğiyle ilgili net bir bilgi yoktur. Geçen gün ve gecelerden sanki bütün olay bir hafta gibi bir sürede olup bitiyormuş gibi izlenim doğsa da ramazanın gelmesi ve ramazan boyunca geçen süreden sanki bir aydan uzun bir zaman dilimi söz konusuymuş gibi de algılanmaktadır. Ancak senaryoda herhangi başka bir referans olmadığından zamanı net olarak kavramak neredeyse imkansızdır. Mekansa oldukça gerçekçi ve hikayeyle örtüşen bir biçimde kullanılmış hatta çoğu zaman karakterlerin durumlarını tasvir etmek için uzun uzun gösterilmiştir.

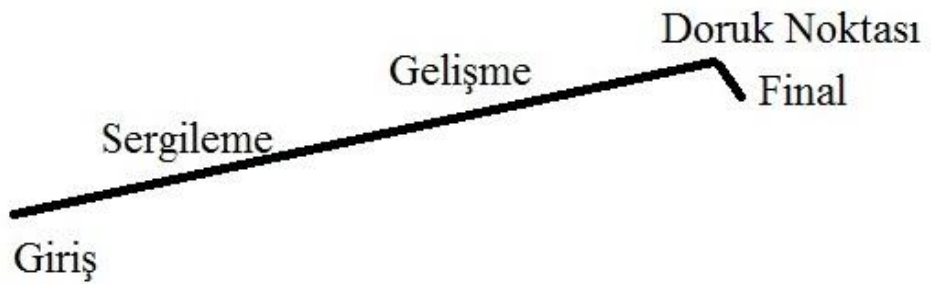
Anlatım Dili: Senaryonun anlatım dili daha ilk sahneden itibaren görsel öğelerle oluşturulmuştur. Karakterler durum ve olayları diyaloglarla anlatmazlar bunu yerine bize durum ve olaylar gösterilir. Açılıştaki sergileme sahnesinde kamyonun arkasında doluşturulmuş çoluk çocuğun halinden işçilerin ne kadar zor koşulları olduğu gösterilmiştir. Bütün bir film boyunca duyacağımız radyo sesi de diyaloga alternatif bir anlatım aracı olarak kullanılmış ve ülkenin içinde bulunduğu durum, koşullar seyirciye bu program aracılığıyla anlatılmıştır. Filmin devamında da işçilerin durumu, karakterlerin açmazları mümkün olduğunca görsel öğelerle anlatılmıştır. Diyalog sadece görüntüleri desteklemek için kullanılan ikincil bir anlatım aracıdır. Öyle ki filmdeki bazı karakterler hiç konuşmazlar. Örneğin Cevher'in kızı Beyaz hiç konuşmaz ama onun Sino'ya olan ilgisi, babasıyla çatışmalı ilişkisi, çiftçi başının ilgisinden duyduğu rahatsızlık gibi birçok durum seyirciye görsel olarak anlatılmıştır.

Senaryoda diyaloglar oldukça yalın tutulmuş, birçok siyasi eleştiri içermesine rağmen uzun ve didaktik bir söylemlerden uzak durulmuştur. Filmde en çok diyaloga sahip olan ana karakter Cevher bile birçok film karakterine oranla neredeyse hiç konuşmamaktadır. Konuştuğundaysa diyaloglar mutlaka bir amaca hizmet eder: ya seyirciye bilgi verir ya da merak uyandırır.

Senaryoda uzun uzun sergileme sahneleri yer almaktadır. Bu sergileme sahneleri o kadar gerçekçidir ki çoğu zaman bir belgesel izliyormuş izlenimini verir insana. Yıkılan çocuklar, yemek pişiren kadınlar uzun uzun gösterilmiş böylece ortam ve koşullar seyirciye iletilmiştir. Ancak giriş bölümünden sonra çokça karşımıza çıkan bu sahneler koşulları giriş bölümünde iyice anlamış ve diyaloglarla da emin olmuş seyirci için biraz tekrar olmuştur. Özellikle hikayenin gelişme bölümünde karakterin başına ne geleceğini öğrenmek isteyen seyircinin merak duygusunu düşürmektedir.

Final: Uzunca bir gelişme bölümüne sahip senaryoda çözülme ve final bölümleri aniden ve çok kısa biçimde yer alır. Seyirci sona hazırlanmadan ve birçok sorunun cevabı alınmadan film sona erer. Film öyle ani sona erer ki filmin sona erdiğinden emin olmak ancak son jeneriği gördükten sonra mümkün olur. Çünkü son sahne bir kaçış - kovalamaca sahnesidir ve kovalamacanın ortasında da film sona erer. Karakter ne kaçabilmiş ne de yakalanmış, dolayısıyla film bir olayın ortasında sona ermiştir. Açık finaldir.

3.3.2.3. Dramatik Yapı Şeması



Senaryo uzunca bir giriş, daha uzun bir sergileme ve aynı uzunlukta bir gelişme bölümüne sahiptir. Yükselme uzunca bir bölümde ve oldukça yavaş gerçekleşir. Bu nedenle şemada yükselme eğriliği geleneksel dramatik yapı şemasına oranla daha düz ve uzundur. Doruk noktası oldukça geç , filmin finaline doğru

gerçekleşir. Doruk noktası gerçekleştikten çok kısa bir süre sonra aniden, herhangi bir çözülme olmadan final olur.

3.3..3. Yusuf ile Kenan

3.3..3.1. Öykü Akışı

Yusuf ve Kenan koyunları otlatmaya çıkmıştır. Yusuf kaval çalar, Kenan ise türkü söyler. Bu sırada babaları da ot biçmektedir. Bir at kişnemesiyle irkilen çocuklar Haydar'ın oğullarının silahlarla geldiğini görünce babalarına koşarlar. Babaları kaçmalarını, Haydar'ın oğullarının kan dökmeye geldiklerini söyler. Kenan ve Yusuf kaçır, babaları geride kalır silahını çeker ancak Haydar'ın oğulları tarafından öldürölür. Onun öldüğünden emin olduktan sonra atlılar çocukların peşine düşer. Çocuklar bir süre otların arkasında saklandıktan sonra koşarak kaçır ve tren istasyonuna gelirler. Yusuf ve Kenan trene biner ve günlerce süren bir yolculuk yaparlar. Uzunca bir yolculuğun sonunda İstanbul Haydarpaşa'ya varırılar ve oradan da bir vapura binerler. Ellerindeki adres onları bir hana götürür. Hanın çaycısına akrabaları olan Ali Dayı'yı sorarlar, ancak Ali Dayı o handan ayrılmıştır. Çaycı onlara hanın sahibinden Ali Dayı'nın yerini öğreneceğini birkaç saat oyalanmalarını söyler. İki kardeş sokaklarda dolaşmaya başlar. Sokakta babasının helva parası için dilenen bir deli, kaset satan bir seyyar satıcı gibi onlara çok ilginç gelen şeyler görürler. Bir süre sonra geri dönüp çaycı ile birlikte hanın sahibinin evine giderler. Han sahibi yeğeni ile birlikte boğaz manzaralı evinde oturmaktadır. Yeğen Lale çocukları aşağılar ve onların memleketle sadece zarar verdiğini, öğütölmeleri gerektiğini söyler. Daha sonra ikili Doğu'dan gelip İstanbul'u mahvedenler üzerine konuşurlar. Bu sırada Tolon adında bir misafirleri gelir. O gelince sanattan ve yeni sergilerden bahsetmeye başlarlar. Çocuklar ve çaycı oradan ayrılır. Çocuklar çaycıyı takip ederler, çaycı gitmelerini ister, ertesi gün bir iki kişiye daha soracağını söyler. Çocuklar acıkmıştır, iki simit alıp yerler ve hanın girişinde birbirlerine sarılıp uyurlar. Sabah handan biri bağırarak uyandırır ve onları kovar. Sora sora Ali Dayılarını bulmaya karar verirler. Yolda gördükleri herkese Ali Dayılarını sorarlar

ancak olumlu bir yanıt alamazlar. Kahvenin birinde televizyon görüp içeri girer ve televizyon izlerler. Kahveci çayların parasını aldıktan sonra kalacak yerleri olup olmadığını sorar. Çocuklar olmadığını söyleyince 15 liraya kahvenin üst katındaki otelde kalmalarını önerir. Yusuf ceplerinde kalan 18 liranın 15ini kahveciye verir, iki kardeş kahveciyle birlikte yukarı çıkarlar. Kahveci onlara bir ranza gösterir. Yusuf ile Kenan aynı yatar ve uyurlar. Kenan rüyasında babasını vuran atlıyı görür ve bağırarak uyanır. Aynı odada uyuyan adamlar söylenir ve içlerinde biri ne olduğuna bakmak için lambayı yakar. Yusuf ile Kenan adamın kendilerini tanımasından korkarak kaçarak İstanbul'un değişik yerlerinde çalışan çocuklar görürler. Çoğu dilenmekte ya da seyyar satıcılık yapmaktadır. Bir deniz kenarına gidip otururlar. Kenan hem üşümüş hem de acıkmıştır ve eve gitmek istemektedir. Yusuf hiç paraları kalmadığını ve evleri de olmadığını söyler. Tekrar çaycının yanına giderler ancak çaycı artık onlarla ilgilenmemektedir. Gece uyuyacak kuytu bir köşe ararken bir sokak çocuğu ile karşılaşır. Böcek lakaplı çocuk onlara yemek verir, hep beraber hurda bir arabanın içinde uyurlar. Arabada Böcek'in daha önceden tanıdığı bir sokak çocuğu daha vardır. Sabah bir bağrıış çağmısla uyanırlar. Dışarıda yaşları biraz daha büyük olan iki çocuk kavga etmektedir. Çocuklardan biri eline sopa alıp gelir, Yusuf üzerine atlayarak onu döver. Kurtulan çocuk Çarpık ona borçlu olduğunu söyleyerek Böcek'e karınlarını doyurmaları için para verir. Hep beraber köfte ekmek yerler. Bu arada Böcek mahalleden tanıdığı Mustafa adlı çocuğa olanları anlatır. Mustafa kurtardıkları Çarpık lakaplı çocuğun sağlam olmadığını, hırsızlık yaptığını anlatır ve bir iş bularak alın terleriyle para kazanmalarını önerir. Böcek Mustafa'dan ustasıyla konuşup onlara iş bulmasını ister. Mustafa iki saat sonra gelmelerini söyler. Böcek köfteciden paranın üstünü alır, Yusuf parayı ondan alır. Üçü birlikte terk edilmiş bir eve giderler. Kenan aşağıda Çarpık'ı görür. Onunla bir şey yapmak istememektedir, iş bulmak istemektedir. Yusuf herhangi bir zanaatları olmadığını, o nedenle iş bulamayacaklarını söyleyerek Çarpık'ın yanına gider. Böcek'le Kenan da Mustafa'nın yanına giderler. Mustafa onlara Çarpık'ın hikayesini anlatır. Çarpık ağabeyinin tecavüz etiği en yakın arkadaşı Orhan'ı ağabeyinin öldürmesine yardım ettiği için hapis yatmıştır. Mustafa bunları anlatırken bir yandan da işini

yapmaktadır, Kenan da lazım olan parçaları uzatarak ona yardım eder. Aynı anda Çarpık ve Yusuf da bir arabanın teybini çalarlar. Mustafa ustasına Kenan ve ağabeyi için iş olup olmadığını sorar ustası tanımadığı çocukları oraya doldurmamasını söyleyerek onu tersler. Böcek Kenan'ı evine götürür. Annesi dostu için hazırlanmaktadır, biraz bir şeyler yemelerine izin verir ve dostu gelince gitmelerini ister. Böcek dışarıda üşüdüklerini söylese de eline biraz para verir ve onları sokağa yollar. Böcek evden kafes almıştır, Kenan o kafesle nasıl keklik yakalayabileceklerini anlatır. Konuşurlarken uyuyakalırlar. Bir süre sonra Yusuf gelir, bir sürü para kazanmıştır. Kenan uyanıp onun para saydığını görünce onun hırsızlık yapmasına söylenir. Ona hırsız deyince Yusuf Kenan'a bir tokat atar. Kenan onu babasına söylemekle tehdit eder, Yusuf babalarının öldüğünü söyler.

Sabah Böcek ve Kenan kafeslerini de alarak kuş avlamaya giderler. Kuşları beklerken Kenan Böcek'e hikaye anlatır. Sonunda bir kuş yakalamayı başarırlar ve onu kafese atıp trenle geri dönerler. Trende kuşu gören bir çocuk yanlarına gelir. Çocuk sürekli trende bir o tarafa bir bu tarafa gittiğini anlatır. İstasyonda indiklerinde polis onları karakola götürür. Polisteki dosyaya göre çocuk Adana'dan evden kaçmıştır. Polis Böcek'e kim olduğunu sorar ve annesine haber verilmesini emreder. Kenan'ın kimsesi olmadığını öğrenince onu başka çocukların tutulduğu odaya götürür. Çarpık araba hırsızlığının inceliklerini Yusuf'a anlatır. Yusuf artık tek başına hırsızlık yapabileceğini söyler. Çarpık teybi Yusuf'a verir ve köşede bir adamla konuşur. Böcek'in annesi gelip onu alır, Kenan içeride kalmıştır. Böcek koşarak Yusuf'a haber verir. Çarpık gitmesine izin vermez ve iki gün sonra Kenan'ın zaten salıverileceğini söyler. Yusuf gitmekten vazgeçer. Akşam kodesteki çocuklar kendi aralarında yaptıkları işleri anlatmaktadır. Çoğu hırsızlık yapmaktadır. Onlar yemek yerken yeni bir çocuk daha gelir, o da inşaatta yattığı için alınmıştır ve polisten dayak yemiştir.

Çarpık Yusuf'u da alarak köşede buluştuğu adamın yanına kahveye gider. Adam ona bir tabanca getirmiştir, Yusuf'un nereli olduğunu sorar o da anlatır. Çarpık da işlerde kendisine yardım ettiğinden bahseder. Adam Kürt olup olmadığını

sorunca Çarpık olmadığını söyler. Çarpık'ın tabancayı hak etmesi için ertesi gün talim yapması gerekmektedir. Akşam Yusuf tek başına ilk soygununu yapmak üzere bir arabaya girdiğinde en başta Çarpık'ı elinden kurtardığı Falkonetti lakaplı çocukla karşılaşır, çocuğun elinde de bıçak vardır bir süre boğuşurlar. Çarpık görmesine rağmen yardıma gelmez ve kaçır. Yusuf Falkonetti'yi döver ve Falkonetti kaçarak uzaklaşır. Yusuf teybi alır ve Çarpık'a teslim eder. Çarpık ertesi gün parasını vereceğini söyler.

Falkonetti elinde bıçakla Yusuf'u aramaktadır, Böcek'e onu görüp görmediğini sorar. Böcek dayak yediği yüzünden anlaşılan Falkonetti'yle dalga geçmeye başlar, Falkonetti de sinirlenip elindeki bıçağı Böcek'e saplar. Akşam Çarpık'la Yusuf meyhanede içmektedir. Çarpık Yusuf'a artık çalma işini onu yapacağını söyler. Çarpık hapishanede yediği dayakları anlatır, abisi de hapiste ölmüştür. Yusuf endişelidir, erketsiz hırsızlık yapmaktan korkmaktadır. Yusuf parasını isteyince aralarında tartışma çıkar ancak Yusuf bıçak çekince Çarpık korkup parayı verir. Tam bu sırada içeri polis girer ve onları yakalar. Polis karakolda Yusuf'un ifadesini alır, falakaya yatırılmıştır, zor yürümektedir. İfadesi alındıktan sonra da kodese atılır. Falkonetti de ifadesi alınmak üzere karakoldadır. Bu arada çocuk büroda polis kaydını yaptıktan sonra Kenan'ı serbest bırakır. Kenan doğruca Böcek'le beraber kaldıkları eve gelir. Orada onu bulamayınca evine gider, kapıyı gözü yaşlı annesi açar. Mahalleden başka bir sokak çocuğu Kenan'a Böcek'in öldüğünü abisinin de karakolda olduğunu anlatır. Kenan kuşları serbest bırakır ve koşarak oradan uzaklaşır. Yusuf kodeste temizlik yapmaktadır. Kenan Mustafa'nın yanına gider. İş bitince Mustafa onu eve yemeğe götürür. Mustafa'nın ailesi ona yemek ve yatacak yer verir. Kenan rüyasında babasını ve Yusuf'u ata binerken görür, giderek uzaklaşırlar, arkalarından seslenir ama durmazlar. Sabah altıda Mustafa işe gitmek için Kenan'ı uyandırır. Kenan da Mustafa gibi çıraklığa başlamıştır. Çalıştıkları atölyede her yaştan insan vardır. Yaşlıca bir usta takma dişlerini çıkartarak onu güldürür ancak bu gülmesi uzun sürmez. Önüne dönüp hızlıca ve hırsıyla işini yapmaya devam eder. Nazım Hikmet'in şiiri yazar: 'Dünyayı çocuklara verelim. Kocaman bir elma gibi verelim. Sıcacık bir ekme somunu gibi.

Hiç değilse bir günlüğüne doysunlar. Dünyayı çocuklara verelim. Bir günlük de olsa öğreysin dünya arkadaşlığı. Çocuklar dünyayı alacak elimizden. Ölümsüz ağaçlar dikecekler.’

3.3.3.2. Senaryonun Yapısal Sorunları

Çatışma: Yusuf ile Kenan’ın evlerini terk etmelerinin, daha sonra da yaşayacakları her şeyin ana sebebi senaryonun ilk sahnesinde çocukların babalarının vurulması ve kan davalılarının çocukların peşlerine düşmesi ile verilmiştir. Dolayısıyla karakterlerin yaşayacakları yolculuğu yaşamaktan başka bir seçenekleri yoktur. Hikayede bundan sonra her şey tesadüflerle gelişir. Örneğin uyuyacak bir yer ararken tesadüfen biriyle tanışır, araba çalarken tesadüfen düşmanları o arabanın içinde çıkar, kuş çalarken tesadüfen istasyonda polis beklemektedir. Bütün çatışmalar tesadüfler sonucu oluşur ve tamamı dış çatışmadır.

Karakterler: Filmdeki kişiler tip olmaktan öteye geçemez, herhangi bir derinlikleri yoktur ve klişeleri temsil ederler. Zengin acımasız patron, ilgisiz fahişe anne, dolandırıcı sokak abisi, dayakçı polis gibi birçok tip hikayede protatipleşmiş toplumsal rolleri temsil eder. Ana karakterler Yusuf ve Kenan da herhangi bir karakter derinliğine sahip değildir, onlar da biri dürüst diğeri kolay yolu tercih eden, çoğu zaman doğru-yanlış çatışmasını temsil eder.

Filmde her şey çok çabuk olup biter. Yusuf birden araba çalmayı öğrenir, Kenan birden bütün aletlere hakim olur, Yusuf birden kardeşinden daha önemli değerler geliştirir, birden sadık olur birden asileşir. Karakterlerin değişim süreçleri yoktur. Karakterler birdenbire değişirler. Aynı zamanda filmdeki çoğu kişi de tutarsızdır. Örneğin handaki çaycı bir gün çocuklarla çok ilgilenirken ertesi gün yüzlerine bile bakmaz.

Öykü: Filmin öyküsü olaylar ve tesadüfler üzerine kurgulanmıştır. Karakterler olaydan olaya tesadüfen sürüklenip dururlar. Neden-sonuç ilişkileri

açıklanmaz. Olayların yegane nedeni tesadüftür. Öyküde sadece Yusuf'un dürüst kalmayı, Kenan'ın ise kötü yolu seçmesi karakterin özgür iradeleri ile yaptıkları bir tercihtir. Bunun dışında her şey karakterlerin iradesi dışında gerçekleşir.

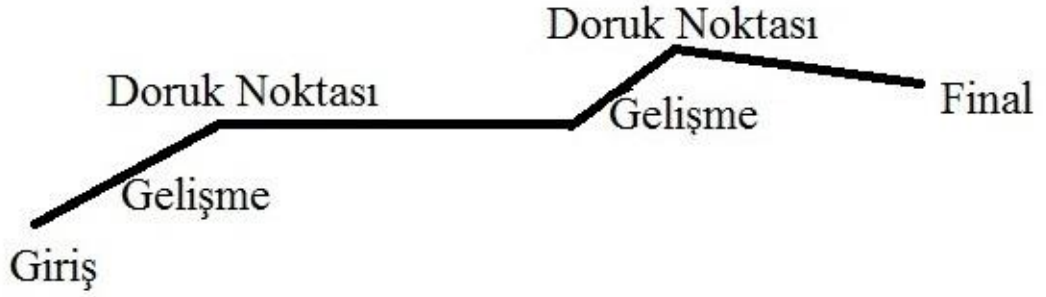
Zaman ve Mekan: Filmdeki zaman kullanımı oldukça karmaşıktır. Filmi izlerken tam olarak ne kadar zaman geçtiğini anlayamayız. Zaman değişimiyle ilgili gecenin güne dönmesinden başka herhangi bir anlatım kullanılmamıştır. Bu da filmdeki tüm olayların birden olup bittiği hissini vermektedir. Eğer zaman geçişi için sadece gün ve gece değişimleri göz önünde bulundurulursa filmdeki tüm olaylar 3-4 gün içinde olmuştur. Ancak yaşanan şeylerin yoğunluğu, karakterlerin geçirdiği değişim bize olayların daha uzun bir zamanda gerçekleşmesi gerektiği hissini vermektedir.

Anlatım Dili: Filmin tüm anlatımı diyaloglar üzerine kurulmuştur. Kenan'ın rüya sahnesi gibi bir iki istisna dışında görsel anlatım neredeyse yoktur. Duygular, düşünceler, hatta olay ve durumlar bile diyaloglar yoluyla seyirciye aktarılır. Diyaloglar çoğu zaman bilgi verme amacıyla kullanılmış bazense filmin iletmek istediği mesaj doğrudan diyaloglara yüklenmiştir. Örneğin zengin-fakir ayrımını belirtmek ve toplumdaki uçurumu anlatmak, biraz da eleştirmek amacıyla zengin han sahibi ve yeğeni neredeyse karikatürleştirilmiş, karakterlere günlük yaşamdan çok uzak, doğal olmayan bir konuşma örgüsü yüklenmiştir. Bu konuşma örgüsü verilmek istenen mesajı net bir şekilde iletirken karakterlerin inandırıcılığı zarar görmüştür.

Final: Filmde çoğu şeyin cevabını öğrenemeyiz. Böcek daha ilk saniyeden itibaren hiç tanımadığı bu çocuklara neden yardım etmiştir? Falkonetti neden bu kadar saldırgandır? Çocukların lakapları nereden gelmektedir? Çarpık kimdir? Çarpık'ın silah almaya çalıştığı adamlar kimdir? Çarpık kime çalışmaktadır? Polis Yusuf'u neden hapse atar? Falkonetti neden hapse atılmaz? Yusuf birden çok para kazanmaya başlamışken neden yaşam standartlarında herhangi bir değişim olmaz? Bunların hiçbirinin cevabını bilmeyiz. Buna benzer birçok sorunun senaryoda cevabı

yoktur. Dolayısıyla filmde bir çözölme bölümü de yoktur ve final de çok hızlı bir şekilde gelir. Buna rağmen çocukların durumları bellidir. Hikayenin sonu nettir. Dolayısıyla kapalı finaldir.

3.3..3.3. Dramatik Yapı Şeması



Senaryoda giriş bölümünden sonra hızlı bir gelişme ve doruk noktası gerçekleşir. Bundan sonraki bölümde ise uzunca bir süre herhangi bir gelişme olmaz. Bu nedenle bu bölüm şemada düz bir çizgi ile ifade edilmiştir. Filmin ikinci yarısından sonra ikinci bir doruk noktası yaşanır ve olayların olayları takip etmesiyle kısa bir yükselme gerçekleşir ve ikinci gelişme bölümü ikinci doruk noktasına ulaşır. İkinci doruktan sonra herhangi bir çözölme sahnesi olmadan finale varılır.

3.3..4. Faize Hücum

3.3..4.1. Öykü Akışı

Kamil devlet dairesine girer ve kapıdaki danışma bölümünden yaka kartını alır. Danışmaya bazı bölümlerin yerini soranlara danışma görevlisi Hüseyin'den önce cevap verir. Daireyi avucunun içi gibi ezbere bilmektedir. İşlerini halletmek için yukarı çıkar, buradaki memurlar bankerlerin verdiği yüksek faizlerden söz etmektedir. Kadın memur bankerlere güvenmediğini altının daha güvenilir olduğunu söylese de diğer memur bankerlerin gazetelere verdiği reklamları okur, faiz oranları

oldukça yüksektir. Öğle paydosunda tüm memurlar parktadır, Hüseyin’le Kamil de bir bankta sohbet ederler. Kamil büyük kızının kendisine sormadan hayırsız biriyle evlendiğini o nedenle küçük kızını kendi eliyle istediği birisiyle evlendirdiğini anlatır. Hüseyin emekli olmaya korktuğundan, emekli maaşı ile geçinemeyeceğinden bahseder. Kamil cebinden bir banker kartı çıkartır, bir ahababı ona güvenilir olduğunu söylediği bir bankerin kartını vermiş ve herkesin artık bankerlere para yatırdığından söz etmiştir.

Kamil ve karısı pazara çıkarlar. Kadın en almak istese Kamil pahalı bulur, ya aldırılmaz ya da az miktarda alır. Kadın Kamil’in onunla pazara gelmesinden şikayet eder, tam Kamil artık kimsenin pazara karısıyla gelmediğini söylerken karısının aldıklarını taşıyan komşularıyla karşılaşır. Bu sırada Kamil’in gözüne pazarda limon, maydanoz satan çocuklar takılır. Çocuklardan birinin babası Almancıdır ve yazın babasının ona getirecekleri ile övünmektedir. Kamil çocukları çalıştıkları için tebrik eder ve çalışmanın kötü bir şey olmadığını söyler. Çocuklar Kamil’in başına üşüşüp ellerindekileri ona satmaya çalışırlar. Kamil ve karısı pazarcı olan damatlarının Murat’ın yanına gelirler. Murat iç çamaşırı satmakta insanların ilgisini çekmek için satıcılardan biri kadın kıyafetleri ile tezgahın üzerinde dans etmektedir. Kamil damadını över, pazarcı ama has adam olduğundan bahseder. Murat onlara hoş geldiniz dedikten sonra biraz iç çamaşırı verir. Eve dönerken Kamil emekliliğin zorluklarından söz eder, eskiciyi görünce artık kimsenin eski satmaya bile hali olmadığından bahseder. Tam bu sırada bakkal da elindeki eskileri satmak için eskiciye seslenmektedir. Bakkal Kamil’e doğru düzgün alış veriş yapmadıklarını söyleyince Kamil onların 3 aydan 3 aya çok az para aldıklarını o nedenle onların alışverişinden bir şey olmayacağını söyler. Bakkal da kimsenin ekmekten başka bir şey almamasından şikayet eder. Bu esnada bir kadın gelir ve bakkaldan iki ekmek ister, gelen damatları Murat’ın annesidir. Ayak üstü kısaca sohbet edip çocukların halini hatırlar. Bakkal artık geçinilmediğini anlatır ve bankerleri övmeye başlar. Söylediğine göre bankerler çok iyi faiz vermektedir ve bakkal da dükkanını satıp parayı bankere yatırarak faizle yaşamayı düşünmektedir. Eve döndüklerinde onları küçük oğulları Yılmaz ve torunları Yasemin karşılar. Kamil büyük kıızı

Nesrin'in gelmesine bozulmuştur, karısı ona bir şey söylememesini kızın zaten dertlerinin olduğunu söyler. Kamil ve karısı torunlarını sevmeye başlar, eve girdiklerindeyse büyük kızları Nesrin ve küçük kızları Tülin onları karşılar. Kamil Nesrin'le konuşmamaktadır. Kamil kucağında torunuyla eve girerken Yılmaz elindeki karpuzu düşürür ve babasından bir tokat yer. Kamil Yasemin ile oynarken Nesrin gelip babasından özür dilmeye çalışır, onları anlamaya çalışmasını rica eder ancak Kamil hiç cevap vermez. Yasemin artık orada kalacaklarını söyler ve dedesine babasını sorar. Kamil yine hiçbir şey söylemez. Tülin ve annesinin yanına giden Nesrin mutfağın hapisane gibi olduğunu söyler. Akşam Nesrin küçük kardeşine uçurtma yapmaktadır, bu sırada kardeşi eniştesinin neden hapiste olduğunu sorar. Nesrin cevap vermez. Gece karısı Kamil'e Tülin'in düğününü sorar, Kamil nişanı kendilerinin yaptığını düğünün erkek tarafına düştüğünü söyler, konu yine geçim sıkıntısına gelir. Karısı Kamil'e evlerini satıp bankere yatıran komşularından bahseder, Kamil evini satmayacağını söyler. Ertesi sabah karısı çamaşır yıkarken kendisinden deterjan ve arap sabunu ister, Kamil veresiye almalarını söyler. Konu yine parasızlığa gelmiştir. Bu sırada kızları Tülin komşularının arabalarını satıp bankere yatıracığını söyler. Kamil arabayı yıkayan komşusuna seslenir, komşu arabanın durduğu yerde para etmediğinden ama en az banka kadar sağlam olan bankerlerin iyi faiz verdiğinden söz eder. Kahveye giden Kamil orada yine aynı muhabbetle karşılaşır. Mahalleden biri bankere parasını vermek istemeyen karısını dövdüğünü anlatmaktadır. Faizlerin çok yüksek olduğundan parayı vermemenin akılsızlık olduğundan söz eder. Bu sırada bankerden çok iyi para kazanmış biri gelir ve tüm kahveye çay ısmarlar. Akşam Murat Tülin'i ziyarete gelir, onun da tüm derdi pazardan kurtulup bir dükkan tutabilmektir. Kamil haberlerden bankerlerin yasal statülerine kavuştuğunu öğrenir ve gece bir türlü uyuyamaz, derin düşüncelerdedir.

Sabah olunca Kamil bankerin ofisine gider. Ofis açılmadan önce banker kasadan çıkardığı altınları ofis çalışanlarına dağıtır, onlar da kendilerininmiş gibi takarlar. İçerisi para yatırmaya gelmiş orta halli insanlarla doludur. Kamil oranın güvenli olup olmadığı ve paranın nereye yatırıldığıyla ilgili bilgi almaya çalışmaktadır. Onunla oldukça yakından ilgilenen görevli firmalarını över ve

rahatlaması için bir viski ısmarlar. Ofiste her şey çok şaşalıdır. Aynı zamanda içerideki görevliler para yatırırlara sürekli kendilerini övmekte ve ne kadar güvenilir olduklarını anlatmaktadır. Para yatırırlardan biri elindeki avucundaki tüm paranın bu olduğunu başka da hiçbir şeyleri olmadığını söyleyip eğer sistemde herhangi bir bit yeniği varsa kendisini uyarmalarını ister ancak onu da her şeyin çok sağlam olduğu konusunda ikna ederler. Kamil sahip olduğu 1 milyon lirayı bankere yatırır ve ilk faizini de alır. Akşam Kamil bir meyhanede içmeye gider ve orada devlet dairesindeki arkadaşlarıyla karşılaşır. Arkadaşları da tüm birikimlerini birleştirmiş ve aynı bankere yatırmıştır, yandaki masadaki bir kadın da ağlayarak altınlarını bankere yatırması için kocasına vermektedir. Bu sırada evde yemek yiyen ailesi de Kamil'i beklemektedir, Kamil'in evi satmayı düşündüğünden bahsederler. Kamil çamaşır makinesi ile gelir. Karısı çok mutlu olmuştur. Herkes çok mutlu olmuştur ama Nesrin babasının evi satmasına çok bozulmuştur. Kamil ise yaptığı savunur, daha iyi imkanlarla bir hayat yaşamayı hayal etmektedir. Nesrin'e de herkese danıştığını, onun da kendilerine evlenirken danışmadığını söyler. Nesrin bozulur ve susar. Nesrin annesinin kocasına göndermesi verdiği parayı kabul etmez. Gece hiç kimseyi uyku tutmaz.

Aile evi boşaltıp taşınır. Tüm mahalle ile vedalaşırlar. Mahalleli apartmana gittikleri için onları kıskanmaktadır. Nesrin iş ve işçi bulma kurumunda işe başlar. Aile apartmandaki yeni evlerine yerleşir, bütün eşyalar yenilenmiştir. Nesrin eşini hapisanede ziyaretten gelmiştir, onun yaptığı hediyeleri aileye dağıtır. Kamil bankere giderek ikinci ay faizini de alır, oradan da kahveye gider. Kahvede yine herkes bankerlerden ve faizlerden bahsetmektedir. Herkesin bir şekilde parasını bankere yatırma hayali vardır, Kamil de emekli maaşını yatırmayı düşünen birine kendi yatırdığı yeri tavsiye eder ve kartını verir. Murat'la Tülin gelecekleri hakkında konuşurlar, Tülin evlenmek istemekte Murat düğün masraflarını karşılayamayacağını söylemektedir. Murat Kamil'in parasını dükkan açması için kendisine vermesi yerine bankere gitmesine bozulmuştur ve düğün için Kamil'in yardım edebileceğini söyler. Bu arada evde her şey değişmiştir. Saniye başörtüsünü açmış saçlarının rengini de değiştirmiştir, Kamil her akşam içmektedir, yeni aldıkları

televizyon sürekli açıktır ve kimse doğru düzgün sohbet etmez, herkes bir şeyler almak istemektedir, hatta Tülin artık iş yapmamalarını eve kadın gelmesini ister, Kamil de kabul eder. Gece içkiyi fazla kaçırarak Kamil memurluk hayatında 22 teşekkür almasına rağmen parayı bankerden kazanmaya bozulmuştur. Akşam karısıyla sevişmek isteyen Kamil reddedilir.

Nesrin işe giderken apartmanın kapıcısı ve onun karısıyla karşılaşır. Nesrin gittikten sonra arkasından kocasının hapiste olmasıyla ilgili dedikodu yaparlar. Kapıcının gözü de bankere yatırmak için karısının altınlarındadır. Sokakta arkadaşlarıyla top oynayan Yılmaz iddiayı kaybeden arkadaşına faiz karşılığı borç verir. Saniye arkadaşlarına evini gezdirmektedir. Herkes evin güzelliğinden çok etkilenmiştir. Herkes banker sistemini övmektedir, herkes her şeyini satmakta ve bankere yatırmaktadır. Arkadaşları Saniyeler'in yeni yaşam tarzının çok sosyetik olduğunu düşünmektedir. Kamil Yasemin'i buz pateni izlemeye götürür.

Sabah evde kahvaltıda ederken Yılmaz gazeteyi alıp gelir. Gazetede topladıkları paralarla ortadan kaybolan bankerlerden söz edilmektedir. Kamil can havliyle kendini sokağa atar. Bankerin ofisine gider, ofis insanlarla doludur ve herkes feryat fiğan bir haldedir. Memurlar hiçbir açıklama yapmamakta ve insanlar isyandadır. Bankerin açıklama yapacağını duyurup herkesi bankerin odasına çağırırlar. Herkes odaya girdiğinde masanın üzerinin parayla dolu olduğunu görürler. Banker batmadıklarını paraların orada olduğunu, isteyen parasını alabileceğini söyler. Kimse elini bile uzatmaz ve bankeri alkışlamaya başlarlar. Nesrin ve Yasemin hapisteki Ömer'e mektup yazmaktadır. Kamil eve gelir, bankerin sağlam olduğunu, kaçmadığını söyler ve gazeteleri yırtar. Nesrin iş arayanlara yardım etmektedir, aklını kaçırmış bir yaşlı kadın iş olup olmadığını sorar. Nesrin kibarca cevap verir. Kahvede herkes batan bankerlerden bahsetmektedir. Kamil'e de onun bankerinin ne zaman batacağını sorar. Kamil bankere faizini almaya gittiğinde ödemelerin durdurulduğunu öğrenir. Görevli bankerin Ankara'da bakanlıkta görüşmede olduğunu birkaç gün içinde ödemelerin başlayacağını söyler. Murat ve Tülin arabayla gezerler, Murat arabayı çok hızlı kullanmaktadır. Yolda seyyar satıcı

çocuklara rastlarlar. Murat hala dükkan hayalinden bahsetmektedir. Nesrin ve Yasemin hapishane ziyaretinden dönerler. Kamil yatmakta, kimseyle konuşmamaktadır. Kamil evde ne var ne yok satmaya başlar, Nesrin de kazandığından yardım etmektedir. Her şeyi satsalar da kira ve taksitlere yetişememektedirler. Murat'tan borç istemeyi düşünürler. Kamil hala bankerin ödeme yapacağına inanmaktadır. Saniye çamaşır makinesini satmayı önerir. Banker ofisinde herkes konuşmakta yine kendilerini suçlamaktadırlar. Sekreter ertesi gün ödemelere başlayacaklarını söyler ama artık kimse inanmamaktadır. Bu sırada telefon çalar. Sekreter arayanın banker olduğunu içlerinden biriyle konuşmak istediğini söyler. Kimse telefonu almaya cesaret edemez. Telefonu Kamil alır ve mağdur olduklarından bahseder. Akşam kapıcı kira için sıkıştırır, Kamil bankerin parayı ödeyeceğini biraz daha idare etmelerini söyler. Kamil çantasına bakarken memuriyetten aldığı teşekkürleri bulur. Kapıcı bir iki gün daha idare etmeyi kabul eder. Bankerin ofisinde umutsuzca bekleyen alacaklılar sadece sekreterle baş başa kalmıştır ve herkes bir ümitle çalan telefonu beklemektedir. Çalan telefon yanlış numara olunca insanlar artık delirip sağa sola saldırmaya ve alabildikleri her şeyi almaya başlarlar. Kamil'in payına da kapı düşer ve kapıyı eve kadar sırtında taşır. Kamil sürekli yatmak kimse ile konuşmamaktadır. Akşam ısrarla çalan kapıyı da açmazlar. Bankerin ofisinden aldıkları kapı salonun ortasında durmaktadır. Kahvede batan bankerlerin masaları kurulmuştur herkes batan parasının peşindedir. Kamil de sıralardan birindedir. Bu sırada bankeri arayan biri gelir, masadaki görevliye paralarını alıp alamayacağını sorunca adam tersler, kendisinin de mağdur olduğunu, dilekçe yazdıklarını söyler. Evdeki tüm eşyalar satılmıştır, Saniye ağlamaktadır, Kamil ağlamanın bir çözüm olmadığını söyler ve devlet büyüklerine hitaben bir mektup yazmaya başlar.

Tüm bankerzedeler dilekçe üzerine dilekçe doldurmaktadır. Kamil de bakanlıktan gelen dilekçeyi doldurmak için sıraya girer. Sırada her çeşit insan vardır ve herkes değişik miktarlarda para kaybetmiştir. Kamil'in eskiden çalıştığı devlet dairesinde eski mesai arkadaşları bankerler yüzünden ayrılan karı kocaların tekrar

bir araya gelmesini kutlamaktadır. İş ve işçi bulma kurumuna başvuran emekli sayısı artmıştır. Ancak emeklilere iş verilmemektedir. Başvuranların çoğu bankerzededir ve Nesrin kibar bir dille onlara iş bulamayacağını anlatmaya çalışır. Bu sırada daha önce iş isteyen yaşlı kadın bağırmaya başlar ve onların yalancı olduğunu, iş bulmadıklarını söyler. Bankerleri etrafından toplayan bir adam bankerzedelerin başardıklarından bahsetmektedir ve yeni dilekçeler yazacaklarını söyler. Kamil de dinleyenler içindedir. Aile evi boşaltmış, bankerden aldıkları parayı geride bırakmışlardır. Yeni evleri eski evlerine oranla oldukça küçük ve eskidir. Nesrin işten gelir ve babasıyla konuşmaya çalışır. Kamil artık kendinde değildir, Nesrin'e cevap vermez. Boş bir arazide fiziksel engelli insanlar hızla ileriye doğru yürür.

3.3.4.2. Senaryonun Yapısal Sorunları

Çatışma: Filmin giriş bölümünde karakterler ve karakterlerin ana çatışması olan parasızlık verilmektedir. Daha ilk sekansta ana karakter Kamil ileride hikayenin temel çatışmasını oluşturacak bankere para yatırma meselesiyle karşı karşıya gelir. Daha sonra uzunca bir süre aynı iki neden sürekli olarak tekrar edilir. Kamil sürekli olarak etrafındaki herkesle ya geçinememe durumunu ya da banker meselesini konuşmaktadır. Yazılan tüm sahneler sadece bu sebep sonuç ilişkisini kurmak için var olan sahnelerdir. Seyirci ailenin memur maaşıyla geçinemediğin gerçeğine yeterince ikna olduktan sonra Kamil karakteri pek de sürpriz olmayan bir biçimde parasını bankere yatırır. Filmin daha adından başlayarak ana karakterin parasını bankere kaptıracağı gerçeği filmin ilk dakikasından itibaren seyircinin gözü önündedir. O nedenle senaryoda merak uyandırma çabasının var olmadığını söylememiz mümkün. Seyirci oldukça aşına olduğu bir konuyu fazlaca tekrarlanan bir öykü anlatımıyla takip eder.

Filmde iç çatışmalar kullanılmıştır. Çatışma genellikle iki karar arasında kalan karakterin çatışmasıdır. Parasını yatırıp yatırmama, evinin satıp satmama gibi karar verememe hali öykünün temel çatışmasıdır. Öyküdeki tek yan çatışma Kamil ile kendi isteği dışında bir evlilik yapan büyük kızıyla arasında olan çatışmadır.

Ayrıca öykünün başlarında Kamil karısıyla parasızlık yüzünden ufak tefek çatışmalar yaşar. Bunlar da genellikle Saniye'nin bir şeyi almak istemesi Kamil'in de ona engel olması üzerinedir.

Karakter: Filmdeki karakterlerin derinliğine inilmemiştir. Ana karakter Kamil dahil hiçbir karakterin geçmişini, yaşantısını, nedenlerini, kişilik özelliklerini bilmeyiz. Geçmişe ait tek hikaye olan Nesrin-Kamil çatışması da yine oldukça yüzeysel bir biçimde işlenmiştir. Hapiste olan damadın karakteriyle ya da nedenleriyle ilgili hiçbir şey bilmeyiz. Hatta çatışmanın ana nedeni olan Nesrin'in Ömer'le evlenme nedenini bile bilmeyiz. Nesrin babasından kendilerini anlamasını isterken bile sebeplerinden bahsetmez. Öyküde bildiğimiz tek sebep-sonuç ilişkisi Kamil'in yeterince para kazanamaması ve bu nedenle parasını bankere vermesi ilişkisidir.

Karakter doruk noktasına artık paranın hiçbir şekilde yetmemesi noktasına gelip parasını yatırmaya karar vermesiyle ulaşır. Ancak bundan sonra senaryoda uzunca bir çözülme bölümü yer alır. Bankerin paralarla ortadan kaybolması ve Kamil'in aklını yitirdiği final sahnesine kadar tüm olan bitenler hikayenin çözülme bölümünü oluşturur. Bu bölümde de seyircinin merak duygusunu oluşturacak herhangi bir sürpriz, beklenmedik bir dönüşüm gerçekleşmez. Karakter seyircinin başından beri tahmin ettiği üzere parasını kaybeder ve aklını yitirir.

Drama karakterinin başlıca özellikleri olan mücadele ve değişim filmin ana karakteri Kamil'de gözlemlenmez. Karakter parasını geri almak için diğerleriyle birlikte dilekçe yazmaktan başka bir şey yapmaz ve sonunda da mücadeleden vazgeçer.

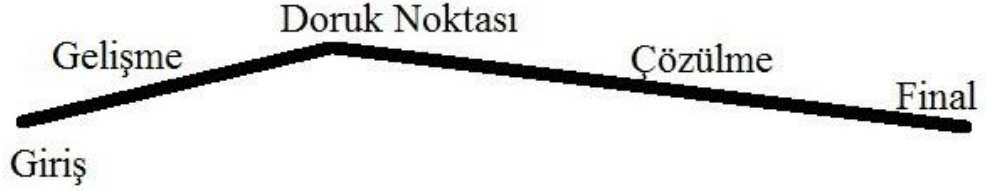
Öykü: Senaryoda olay ve durumlar iç içe kullanılmıştır. Durumlar olayların sebebi olarak kullanılmış, bu durumlar da olayları bir diğer olaya taşımıştır. Öykü ana karakter Kamil'in sırtına yüklenmiş ve bir tek onun bakış açısına göre kurgulanmıştır.

Zaman ve Mekan: Senaryoda zaman oldukça muallaktır. Neyin ne zaman olduğu, olaylar arasında ne kadar zaman geçtiği çoğu zaman belirsizdir ve bu konuda seyirciye herhangi bir referans da verilmez. Bu nedenle seyirci olayların çok çabuk olup bittiği hissiyle filmi izler ancak bir yandan da olan olayların çokluğu geçen zamanın daha fazla olması gerektiğinin de göstergesidir. Zamanın geçişi senaryoda sadece bankere gidip gelmeler ve parayı alamamalar sırasında diyaloglarla verilmiştir. O sahnelerde seyirci bilir ki para aradan günler geçmesine rağmen verilmemektedir. Arka arkaya gelen banker sahneleri öyküde bir süre geçtiğini işaret eder. Bunun dışında zamanla ilgili herhangi bir referans yoktur.

Anlatım Dili: Filmde tüm anlatım diyaloglar üzerine kurulmuştur. Görsel bir anlatım dili yoktur. Herhangi bir simgesel anlatım da söz konusu değildir. Kişilerin duygu ve düşünceler, karar ve kararsızlıkları, geçmişleri, hayalleri gibi tüm özellikler sadece diyaloglarla anlatılmıştır. Olay örgüsü ve ilerlemesi de yine diyaloglar yoluyla olur. Bu nedenle bazen diyaloglar oldukça uzun ve didaktik, günlük konuşma dilinden uzaktır.

Final: Uzunca bir çözülme bölümünden sonra ani bir final sahnesiyle senaryo sona erer. Seyirci tam hikayede bir ilerleme, bir sonuç, bir açıklama beklerken finalle karşılaşır. Finalde de yine hiçbir soru işareti cevaplanmamış, hiçbir ilişki biçimi değişmemiştir. Örneğin Nesrin final sahnesinde hala babasıyla iletişim kurmaya çalışmaktadır, Tülin hala evlenememiştir, anne de hala mutfaktadır. Filmdeki hiçbir karakter yaşadığı hiçbir şeyden dolayı değişime uğramaz. Bütün bu özelliklerden dolayı film kişilerinin drama karakteri olamayacağını söylememiz mümkün. Hikayenin sonunda tüm karakterlerin ne halde olduğunu ve hikayenin nasıl sona erdiğini biliriz. Dolayısıyla final kapalıdır.

3.3.4.3. Dramatik Yapı Şeması



Senaryoda girişten sonra hızlıca gelişme bölümüne girilir. Bu gelişme yeterince uzun bir yükselmeye yer vermediğinden şemada kısa olarak ifade edilmiştir. Doruk noktası kısa gelişme bölümünden hemen gerçekleşir ve bundan sonra seyirci uzunca bir çözülme bölümüyle baş başa kalır. Oldukça uzun bir çözülme sürecinden sonra aniden final olur.

3.3.5. Muhsin Bey

3.3.5.1. Öykü Akışı

Muhsin rüyasında Müzeyyen Senar konseri görmektedir. Uyanır ve her sabahki gibi kahvaltısını eder. Evi bakımsız ve eskidir. Tuvalette sifon kolu elinde kalır. Apartmanın avlusunda ev sahibi Madam ile karşılaşır. Madam hayat pahalılığından bahsetmektedir. Muhsin esas zorda olanın kendisi olduğunu söyler. Eski ve bakımsız arabasına biner. Araba çalışmaz. Mahallenin çocuklarından arabayı itmelerini ister, çocuklar her gün araba itmekten bıkmıştır, koşarak kaçarlar. Kendi başına iterek arabayı çalıştırır. Ofise geldiğinde Osman kapıda beklemektedir. Osman at yarışı oynayıp kirayı ödemediği için mal sahibi tarafından dışarı atılmışlardır. Mal sahibi borçlarına karşılık da eşyalarını satmıştır.

Muhsin her zaman gittiği kahveye gider. Kahvede rakibi Şakir de vardır ve kovuldukları için onunla dalga geçer. Kahveci yeni bir yer bulana kadar işlerini

oradan yürütebileceğini söyler. Bu sırada Muhsin'i arayan Doğulu bir genç kahveden içeri girer. Muhsin'in askerden binbaşısının kendisini yolladığını ve türkücü olmak istediğini söyler. Muhsin bir şey yapamayacağını ve gitmesini söyler ama adam vazgeçmez sürekli onu takip eder, her yerde karşısına çıkar. Akşam geç vakit kapısı çalınca yine gelenin o olduğunu sanıp sinirlenir ama gelen karşı komşusu Sevda'dır. Her akşam olduğu gibi yine evde bir şeyler eksiktir ve Muhsin'den salça ister. Bu arada mahalledeki dedikoduları anlatır. Muhsin anlattıklarını dinlemez, ona hayran hayran bakar sadece. Akşam rakısını içerken Türk Sanat Müziği plağı çalar ve her zaman yaptığı gibi çiçeklerini sular. Çiçeklerle insanmış gibi konuşmaktadır.

Sabah kahveye gittiğinde aynı adam Osman'la oturmuş kendisini beklemektedir. Adının Ali Nazik olduğunu öğrenir. Ali'ye gitmesini söyler, onu tersler ama Ali'nin hiçbir yere gitmeye niyeti yoktur. Bu arada Osman işler kötü gittiği için daha fazla direnmemeleri gerektiğini söyleyerek pavyon işlerine girmelerini önerir. Muhsin bunun söz konusu bile olmadığını anlatır. Akşam eve geldiğinde çiçekleri sularken dışarıda fırtınanın altında bekleyen Ali'yi görür. Dayanamayıp onu içeri davet eder. Bu sırada sürekli olduğu gibi Muhsin'in yine diş ağrısı tutar ancak evde ilaç kalmamıştır. Ali komşuları gezer. Kimsede ilaç yoktur ama rakı vardır. Dişe rakı basarlar. Ancak hiçbir işe yaramaz. Ağrı o kadar çok artar ki Muhsin kendini camdan atmaya kalkar. Komşular engel olurlar. Ali Muhsin'i sırtında dişçiye götürür. Muhsin o kadar sarhoştur ki dişçiye gittiğinin bile farkında değildir. Sabah kalktığında çatıda türkü söyleyen Ali'yi duyar. Muhsin ona kimsesi olup olmadığını sorar o da kendi hikayesini anlatır. Kardeşlerinin bir kısmı ölmüştür, kalanlar da türkücü olmak istediğini duyunca onu dövmüşlerdir. Öğle yemeğinde Muhsin ve Osman gazino patronu ile buluşur. Gazinocu arabesk söyleyen bir şarkıcı istemektedir. Muhsin sinirlenir. Osman'ın işi almak için onu ikna etme çabaları bir işe yaramaz. Osman Ali'yi meşhur etme konusunda Muhsin'i ikna eder. Muhsin başka bir gazinocu olan Muhittin'e gider. Bu arada Osman da TRT'den bir prodüktör ayarladığını Ali'yi televizyona çıkaracağını söyler. Akşam eve geldiğinde yüzünü gözünü makyaj malzemeleriyle boyamış olan kızını kovalayan Sevda'yı

görür. Muhsin Seveda ile patronun haber yollar. Muhsin'i onun çıktığı gazinoda sahneye çıkarmak istemektedir.

Osman TRT prodüktörünü kahveye getirir. Adam Ali'yi televizyona çıkarmak için para istemektedir, Muhsin kabul edip parayı verir. Adam tuhaf davranmaktadır. Parayı gizli saklı alır. Muhsin her zaman yaptığı gibi eski bir Türk Sanat Müziği sanatçısı olan Afıtap Hanım'ın yanına huzurevine gider ve ona Ali Nazik'in hikayesini ve yaptıklarını anlatır. Ona eskiden olan hayranlığından bahseder. Onun yüzünden bu mesleği seçtiğini anlatır. Anlattıklarına kadın hiç tepki vermemektedir. Ona Seveda'ya olan ilgisinden de bahseder. Bu sırada Şakir de Ali Nazik'i kendisiyle çalışması için ikna etmeye çalışmaktadır. Ali onun neden kendisini istediğini sorar. Şakir olayın kendiyile değil Muhsin'i yok etmekle ilgili olduğunu söyler ve aralarındaki husumetin sebebini anlatır. Bir kadın Muhsin için kendisini terk etmiştir. Ali televizyona çıkacağını onunla çalışamayacağını söyleyerek teklifi reddeder. Akşam Ali evde çiğ köfte yapar. Ancak köfte o kadar acıdır ki Muhsin yiyemez. Sinirle değişen yemek kültürünü eleştirir. Ertesi gün bir gazinocu Ali'yi dinleyecektir. Muhsin'den bir tane de arabesk okumak için izin ister Muhsin çok kızmıştır ve izin vermez. Sadece türkü okumasını istemektedir. Bu sırada hayal kurmaya başlarlar. Eğer kaset tutar da para kazanırlarsa neler yapacaklarını anlatırlar birbirlerine.

Akşam gazinocu Ali Nazik'i dinlemeye gelir. Ancak türküyü söylerken heyecanla türkünün sözlerini unutur ve çok kötü söyler. Ali hala arabesk okusa daha mı iyi olurdu diye sorgulamaktadır. Muhsin iyice sinirlenir ve onu kovar. Sonra pişman olup arar ama hiçbir yerde bulamaz. Komşusu Seveda'ya Ali'yi görüp görmediğini sorar. Ali Seveda'nın evindedir. Onu alır beraber eve dönerler. Bir de plakçılarla şanslarını denemeye karar verirler. Birçok plakçı gezerler ama hiçbirinden olumlu yanıt alamazlar. Bu sırada oradaki bir ses yarışmasını görürler. Ali Nazik'in plak yapmak için gerekli olan parayı yarışma dışında bir yerden bulma şansı yoktur. Yarışmaya kayıt yaptırırlar. Muhsin de onu yarışmaya hazırlar, ona kazanması için çeşitli tüyolar verir. Yarışmayı izlemesi için Muhsin Seveda'yı da

davet eder. Yarışma çok iyi geçmez ve Ali yine başarılı olamaz. Bu sırada Osman TRT yapımcısının dolandırıcı olduğunu söyler. Bütün parasını yarışma ve prodüktöre kaptıran Muhsin her şeyin bittiğini düşünmektedir, Ali'ye memleketine dönmesini önerir. Ali kabul eder ve otobüse biner ama Muhsin son dakikada pişman olur ve onu otobüsten indirir. Yakın arkadaşı olan gzinocuya gider, ondan kaset yapmak için para ister ama adam parayı vermek istemez. Muhsin'in bu işi yapabileceğine inanmamaktadır. Daha sonra ziyaret edip para istediği herkesten de aynı tepkiyi alır. Şakir'le kahvede iddialaşırlar. Şakir eğer iki ay içinde kaseti çıkarmayı başarırsa tüm masrafları karşılayacağını ama çıkaramazsa Ali'yi elinden alacağını söyler. Sevda kaset için kenardaki parasını vermek ister ama Muhsin ihtiyaçları olmadığını söyleyip parayı almaz. Bu sırada Ali'nin aklına yarışma düzenleme fikri gelir. Ses yarışması düzenleyip gelen parayla kaseti yapmaya karar verirler. Yarışmaya bir sürü başvuran olur ancak topladıkları para ancak yarışmanın maliyetini karşılamaktadır. Morali çok bozulan Ali gece çatıya çıkarak intihar etmeye çalışır ama yüksekten korkup vazgeçer. Muhsin yarışma için topladığı parayla kaseti yapar. Ancak yarışmayı düzenlemezler. Para verip kayıt yaptıranlar her yerde Muhsin'i aramaktadır. Muhsin ve Ali kasedin kaydı bitene kadar saklanmaktadır, sürekli polise yakalanma korkusuyla yaşarlar. Bir gün polislerden kaçarken Muhsin ve Ali Sevda'nın yanına sığınır, Sevda da polislere yalan söyleyerek onları korur. Sabah olunca Ali'yi kurtarmak için Muhsin polise teslim olur. Muhsin hapisteyken Ali'nin kasedi çıkar. Ali mecburiyetten Şakir'le anlaşır.

Hapisten çıkınca evine giden Muhsin evinin yıkılacağını öğrenir. Ali de Sevda ile birlikte gitmiştir. Her gün konuştuğu ve onun için çok önemli olan çiçekler de solmuştur. Madam'a borçlarına karşılık eşyalarını satmasını söyler ve huzur evine uğrar ancak Afitap Hanım da çoktan vefat etmiştir. Oradan çıkıp Şakir'in yanına gider. Şakir'in masasına kasetleri fırlatır ve bahsi kazandığını söyler. Bahsi kazanmasına rağmen her şeyi Şakir almıştır. Gitmeden önce sevgilisini ayartmadığını ona elini bile sürmediğini söyler. Muhsin gzinoda Ali'yi dinler. Ali çok değişmiştir ve arabesk söylemektedir. Sahneden sonra kulise geçen Ali orada Sevda'ya çok kaba davranır ve onu tartaklar. Birden karşısında Muhsin'i görünce

şok olur. Muhsin neden arabesk söylediğini sorunca Ali her şey söylediğini, öyle istendiğini anlatır. Bu arada Sevda'ya bir daha dokunursa onu döveceğini söyler. Ali kendini kurtarmak için bunları yaptığını söyleyince Muhsin kendisini kurtarıp kurtaramadığını sorar ve Sevda'yı da alarak mekandan ayrılır. Gece uyurken Muhsin yine Müzeyyen Senar'ı düşler.

3.3.5.2. Senaryonun Yapısal Sorunları

Çatışma: Filmin giriş bölümünde filme adını da veren ana karakter Muhsin Bey ve onun ana çatışması seyirciye gerek görsel öğeler gerekse diyaloglar kullanılarak tanıtılmıştır. Yaşadığı ortam, çevre ilişkileri bize onun sosyo-ekonomik durumu ile ilgili bilgi verir. Giriş sekansındaki sifonun sürekli bozuk olması, Madam'la aralarında geçen maddi yetersizlikle ilgili diyalog, daha sonra arabasının sürekli bozuk olma durumu ve en sonunda kirayı ödemedikleri için kahvede çalışmaya mecbur kalmaları, kaybeden eski menajer portresini seyircinin gözünde çizer. Böylece senaryo yazarı daha giriş bölümünde çatışma unsurunu ve ana çatışmayı da tanıtmış olur. Ali Nazik'in kaset yapma isteği, rakibi Şakir'le olan çekişmesi, Sevda'yla bir türlü olamayan aşk hikayesi gibi hikayenin ana eksenini oluşturan tüm öğeler giriş bölümünde seyirciye aktarılmıştır. Böylece seyirci sadece karakteri tanımakla kalmamış aynı zaman tüm ana ve yan çatışmaları da daha giriş bölümünde anlamış olur. Daha giriş bölümünde seyircinin kafasında “Acaba Ali Nazik'e kaset yapabilecekler mi? Muhsin Bey maddi sorunlarının üstesinden gelebilecek mi? Sevda'ya açılabilir mi? Şakir'i alt edebilecek mi?” gibi bir sürü soru işaretiyle ve dolayısıyla merakla baş başa kalır.

Filmde hem iç hem de dış çatışmalar kullanılmıştır. Ali Nazik'in girdiği yarışmalar, Muhsin'le Ali Nazik'in ve Muhsin'le Şakir'in tartışmaları dış çatışma örneği iken Muhsin'in yaşadığı kararsızlıklar, gel gitler iç çatışmalardır. Muhsin'in Sevda'ya olan ilgisi ve bunu bir türlü söyleyememesi, maddi zorluklar nedeniyle Madam'la yaşananlar ise hikayenin yan çatışmalarıdır.

Karakter: Senaryoda karakterler neden-sonuç ilişkileri kurularak ve tutarlı bir şekilde işlenmiştir. Ancak filmdeki ana karakterlerin geçmişi, ana çatışmalarının nedeni, ilişki biçimleri senaryoda çok yüzeysel bir biçimde yer alır. Bu ilişkilerin ve geçmiş yaşantıların hepsi diyaloglar yoluyla seyirciye aktarılmıştır. Yan karakterlerin bir kısmı da yine kendi nedenleri çerçevesinde hareket eder. Bu nedenle de karakterler tutarlıdır. Nedensiz değişimlere uğramazlar ve hareketlerinin arka planında mutlaka bir motivasyon kaynağı vardır.

Öykü: Senaryoda neden-sonuç ilişkileri çoğu zaman tutarlı bir biçimde verilmekle birlikte filmin ana çatışmasının itici gücü olan Ali Nazik'in başarısı, sesinin güzelliği yani Muhsin'in yolculuğa çıkma sebebi yeterince verilmemiştir. Muhsin Ali Nazik'in sesini ilk duyduğunda fazla etkilenmez, onu dinleyen hiçbir gazinocu sahneye çıkarmaya ikna olmaz hatta onunla dalga geçer, girdiği hiçbir yarışmayı da kazanmaz. Kaybetmiş bir menajerin kalan her şeyini neden başka bir türkücüye değil de Ali Nazik'e yatırdığına inanmak seyirci için zordur. Muhsin Ali Nazik'in en başta selamını getirdiği askerlik arkadaşını hatırlamamaktadır bile. Dolayısıyla hatır meselesi de değildir söz konusu olan. Burada senarist ikili arasındaki bağı kullanmıştır. Ali Nazik'in Muhsin'i sırtında dışçıye taşıması, Muhsin'e sadık kalması gibi bir takım bağları Muhsin'in itici gücü olarak kullanmıştır ancak bütün bunlar da çok tek tek olaylardır. İkilinin arasında varını yoğunu birbirine adayacak kadar bir bağ yoktur. Ayrıca filmde karakterlerin önceleri neredeyse hiç verilmez. Sadece Muhsin ve Ali Nazik'in geçmişlerine dair bir iki cümle vardır.

Zaman ve Mekan: Senaryonun zaman kurgusu oldukça belirsizdir. Olaylar arasında ne kadar zaman geçer, hikayenin başlangıcı ile sonu arasında ne kadar bir zaman vardır filmde yer almaz. Bu da seyircide olayların çok kısa bir zamanda oluştuğu algısını yaratır ancak olan olayların çokluğu ve anlatılanlar uzun bir zaman dilimine yayılması gerekliymiş hissini de uyandırmaktadır. Hikayede uzun bir zaman geçtiğinin net olduğu tek yer Muhsin'in hapisanede geçirdiği zamandır.

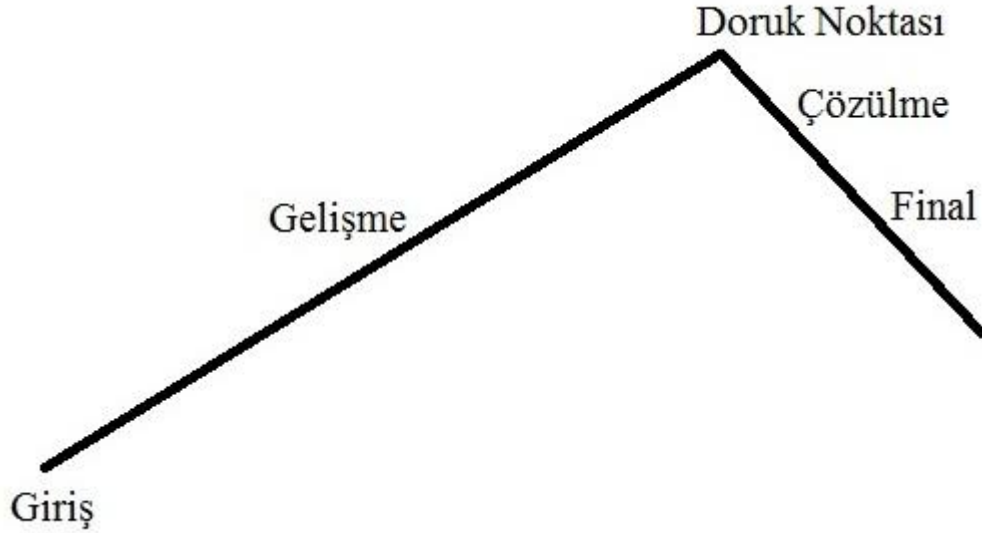
Mekanlar ise hikayeye ve karakterlere uygun bir biçimde seçilmiş, karakterlerin yaşantısını, iç dünyasını yansıtacak şekilde seçilmiştir.

Anlatım Dili: Filmde diyaloglar anlatımın temelini oluşturmaktadır. Bütün gerekli bilgiler ve açıklamalar diyaloglar yoluyla seyirciye iletilmektedir. Diyalogun en yanlış kullanımı olan kendi kendine konuşma burada senaristin usta çözümüyle karakterin çiçeklerle konuşması biçiminde kullanılmıştır. Böylece kendi kendine konuşma bir anlam kazanmış ve inandırıcı olmuştur. Film dilinde görsel anlatım hemen hemen hiç yoktur. Yazar diyalog yerine görsel olarak nasıl anlatabilirim kaygısına girmemiş ve her şeyi diyalogla anlatmakta bir sakınca görmemiştir. Diyaloglar çoğu zaman günlük konuşmalardan ibarettir ancak bir iki mesaj verilmesi gerektiğinde uzun ve daha karmaşık cümleler yerini alır; en sonda Şakir ve Muhsin'in karşılaşmaları ve Muhsin'in "Bak sana ne getirdim? Bir bahse girmiştik değil mi? Kazandım işte... Ama duydum ki Ali Nazik'i almışsın. Osman'ı transfer etmişsin. Sevda hanım'ı almışsın. Eeee? Hani ben kazanmıştım? Peki, hepsini sana bıraktım. Haklısın ben bu işi beceremiyorum. Bunlar benden çok sana layık Şakir. Hah... Sevgilini ben ayartmadım. İnan elimi bile sürmedim. Geldiği gibi gitti." monolüğünde olduğu gibi.

Senaryoda hiç sembol kullanılmamıştır. Zaten senaryoda görsel değil sözlü anlatıma ağırlık verildiği için bu oldukça doğaldır.

Final: Senaryonun finali doruk noktasından sonra gelen çözölmeyi takiben gerçekleşir. Dolayısıyla seyirci finale hazırlanmış, kafasındaki sorular cevaplanmış. Ancak hikaye final yaptıktan sonra film bir süre daha akmaya devam eder. Ana karakter Muhsin çatışma yaşadığı tüm karakterleri gezer ve hepsiyle teker teker hesaplaşır. Bu da filmin final bölümünü oldukça uzatmıştır. Filmin sonunda seyirci karakterlerin seçimlerini, yaptıklarını bilir. Dolayısıyla kapalı finaldir.

3.3.5.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması



Senaryoda giriş bölümünden sonra yavaş yavaş ve uzunca gerçekleşen bir gelişme bölümü vardır. Bu gelişme bölümü yükselmeyi de sağlayarak birebir geleneksel dramatik yapı şemasındaki özellikleri taşır. Diğer bölümler de geleneksel yapıyla aynı sırada ve uzunluktadır. Gelişme bölümünden hemen sonunda doruk noktası, ardından kısa bir çözülme ve uzunca bir final yer alır.

3.3.6. Tabutta Röveşata

3.3.6.1. Öykü Akışı

Film balık avlama sahnesi ile başlar. Ağları çeken balıkçılar boş ağlarla karşılaşır. Geri dönerler. Sahilde onları Mahsun beklemektedir. Fazla bir şey çıkmadığı için hale gitmelerine gerek kalmamıştır ve balıkların çıkan kadarını restoranlara vereceklerdir. Bu sırada kadının biri tuvalette koluna eroin enjekte etmektedir. Balık parasından paylarına düşeni alınca Mahsun ve Sarı boğaz kenarında ateş yakıp içki içerler. Akşam olunca kahvede uyurlar ancak kahveci kapatınca onları dışarı atar. Nerede uyuyacakları konusunda tartışırlar. Mahsun

inşatta uyumaya karar verir. İnşaatda uyurken polis baskın yapar ve Mahsun'u dövmeğe başlar. Çalıntı bir arabayı sormaktadırlar. Mahsun bir şey yapmadığını akşam kahvede olduğunu söylese de dayak yemekten kurtulamaz. Polis kahveye gidip kahveciyi sorgular, kahveci Mahsun'un hikayesini doğrular. Daha sonra balıkçı teknesinde uyumaya çalışsa da soğuktan ve yüzüne vuran deniz suyundan dolayı uyku tutmaz. Yakındaki bir arabanın kapısını açıp kaloriferini çalıştırır ve ısınır. Arabayla Sarı'nın yanına gider, Sarı kayıklardan birinde uyumaktadır. Onu arabaya götürmeye çalışır ama Sarı çok sarhoştur onunla gitmek istemez, Sarı'yı orada bırakıp arabayla İstanbul sokaklarında dolaşmaya başlar. Yolda bir köpeğe çarpar. Köpeği alıp hastaneye götürür. Sabaha kadar arabayla gezmeye devam eder. Sabah olunca arabayı aldığı yere geri götürür. Aracın her yerini, köpeğin kanlarını falan iyice temizledikten sonra oradan ayrılır. Bu sırada uyuşturucu bağımlısı kadın oturduğu kahveden onu izlemektedir ancak uyuşturucunun etkisiyle pek de kendinde değildir, gözleri kapanmakta ve içi geçmektedir. Mahsun da aynı kahvede çay içmeye girer, gözü sürekli orada oturan kadına takılır. O sırada balıkçılardan biri araba çaldıkları için polisin onu ve Sarı'yı aradığını söyler. Sarı ortalarda yoktur, Mahsun her yerde onu aramaya başlar. Sarı gece bıraktığı sandalda soğuktan ölmüştür. Sarı'nın cenazesinde Mahsun ve birkaç balıkçıdan başka kimse yoktur. Cenazeyi gömdükten sonra toprağa içki dökerler ve onun anısına içerler. İmam da şaşkın olanları izler. Cenazeden sonra Sarı anısına ateş yakıp içerler. Mahsun polis tarafından arandığı için önce gitmek istemez ama sora katılır. Kendi aralarında para toplayıp içki ve biraz ekmek alırlar. Mahsun bakkaldayken polis gelir ve onu tutuklar. Çaldığı araba İçişleri Bakanlığı Müsteşarı'na aittir. Mahsun karakolda çok kötü dayak yer. Komiser Reis'i çağırıp Mahsun'a göz kulak olmasını ister. Reis kabul etmek istemez ancak komiser onu da tehdit eder. Reis Mahsun'u karşısına alıp konuşur, kahveye olan borcunu ödeyeceğini söyler ondan da dikkatli olmasını ister.

Reis Mahsun'u da yanında balığa götürmeye başlar ancak Mahsun huyundan vazgeçmez ve geceleri araba çalmaya, ertesi gün de hiçbir şey olmamış gibi aracı yerine bırakmaya devam eder. Karakolda yediği dayaklar da bitmez. Bütün bunlar olurken kadın da her gün kahvede oturmaya devam etmektedir. Bir gün bir film

ekibini surların önünde çekim yaparken görür. Sunucu surlarda Fatih Sultan Mehmet zamanında surlarda yaşayan tavus kuşları geleneğinin tekrar başlatılacağını anlatmaktadır. 50 adet tavus kuşu Rumeli Hisarı'na yerleştirilmiştir. Bu sırada ekibe yakından bakmaya çalışsa da asistanlar ona izin vermez. Mahsun hisara girip kuşlara bakmak ister ama kapıdaki görevli bilet almadan girmesine izin vermez. Akşam kahveci borçlarını kapatmazsa bir daha onu içeri almayacaklarını söyler. Mahsun çok sinirlenir, büyük bir taşı kahvenin camına atacakken vazgeçer ve denize fırlatır. Mahsun yemek almak için duran bir belediye otobüsünü çalar. Onu götürüp deniz kenarına park eder ve içinde uyur. Bunun için de karakolda çok kötü bir dayak yer. Karakoldan çıktıktan sonra sahilde balıkçıları bekler. Hep beraber yemek yerler. Mahsun çok fena öksürmekte ve nefes alamamaktadır. Reis onu doktora götürür. Doktor ilaç yazar. Reis kahveciye Mahsun'un borcunu öder. Beraber ot içerken Reis ondan Mahsun'a iş vermesini ister. Kahveci ona temizlik işlerini yapması karşılığında yemek ve yatacak yer vermeyi kabul eder. Mahsun kahvede yiyip içmeye ve yatmaya başlar. Kahvenin temizliğini yapmakta ve tuvalete bakmaktadır. Mahsun yine tuvalete bakarken bir gün kadın gelip içeride kendine eroin enjekte eder. O gittikten sonra Mahsun onun koluna bağladığı yemeniyi bulur ve alır.

Mahsun demirlerden tırmanarak surlara girer ve tavus kuşlarından birini çalar. Akşam milli maç vardır ve herkes sevinçle bağırmaktadır. Mahsun gürültüden uyuyamaz, çaldığı arabayla yaptığı gezintilerin hayalini kurar. Ertesi gün kadın tuvaletten çıktığında ona yıkayıp kuruttuğu yemeniyi teslim eder. İlk defa biraz konuşurlar. Kadın ona kahvede yatıp yatmadığını sorar. Mahsun düzenli olarak surlara gitmeye ve tavus kuşlarını çalmaya devam eder. Kazandığı tüm parayla içki alır ve balıkçıları Sarı'nın mezarı başında içmeye davet eder, hep beraber mezar başında içerler.

Mahsun kadına iyiden iyiye tutulmuştur. O geldiğinde sürekli ona bakmaktadır. Kadın masada sakinleştirici alırken ona kolonya götürür, kadın eroini ısıtmak için ateş yakmak zorundadır. Pamuk olup olmadığını sorar. Mahsun ona pamuk bulur. Artık kadınla küçük küçük de olsa sohbet etmeye başlamışlardır.

Kadın yine yatacak yeri olup olmadığını sorar. Kadın arada kalacak yeri olmadığını söyleyince ona kahvede kalabileceğini söyler ve ona odanın anahtarını verir. Kadın odada fahişelik yapmaya başlar. Kazandığı paranın bir kısmını da Mahsun'a verir. Mahsun parayla içki alır. İyice sarhoş olana kadar içer, surlara gidip bir kuş daha alır ve bir araba daha çalıp gezmeye başlar. Ertesi gün kadın kendisini Taksim'e götürmesi için ona yalvarır. Mahsun çok sinirlenmiştir, onu dışarı atar ama sonunda dayanamayıp götürür. Kadın orada eroin alır, yine fenalaşmıştır gözünü bile açamamaktadır. Mahsun kahveye döndüğünde orada oturan iki polisi görür ve içeri giremez. Kadını da alıp Reis'in teknesiyle açılır. Kadın uyurken yanına gider, ona sarılır ve öper. Bu sırada tekne kendi başına ilerlemektedir ve kayalara çarpıp batar. Polisteki sorgusundan sonra kahveye dönen Mahsun orada kimseyi bulamaz, eşyaları da dışarı atılmıştır. Isınmak için inşaata kaçır ama orada da Reis bulup onu döver. İyice kötü durumda ve aç kalan Mahsun yine surlara gider. Tavus kuşlarından birini yakalar ve ateş pişirip kuşu yemeğe çalışır ancak surların bekçisine yakalanır. Bekçi de Mahsun'u çok kötü döver. Mahsun dayak yerken kendisine kötü davranan herkes gözünün önünden geçmektedir. Bu sırada balıkçılar kahvedeki televizyonda Mahsun'un yakalanmasıyla ilgili haberi izlemektedirler.

3.3.6.2. Senaryonun Yapısal Sorunları

Çatışma: Senaryonun ana çatışması insanoğlunun en temel ihtiyacı olan hayatta kalma dürtüsü üzerine kurulmuştur. Ana karakter Mahsun hayatta kalmak için ne gerekirse yapmaya çalışır ve bu süreçte de birçok çatışma yaşar. Bu çatışmaların çoğu dış çatışmalardır ancak iç çatışmalara da yer yer verilmiştir. Hayatta kalmaya çalışan karakter bunun için ne gerekliyse yaparken polisle, kahveciyle, arkadaşlarıyla, sur bekçisiyle sürekli çatışır. Hikayenin bir diğer çatışması Mahsun'la uyuşturucu bağımlısı kız arasındaki ilişkidir. Mahsun'un kıza olan ilgisi , kızın onu kullanması, Mahsun'un bunu anlaması çatışmanın ana nedenlerini oluşturur. Ancak bu çatışmalar çoğu zaman nedensiz yere sona erer. Örneğin kıza çok kızgın olan Mahsun birden fikrini değiştirir. Hikayede bu ve buna

benzer büyük değişimlere neden gösterilmemiş, dolayısıyla neden-sonuç ilişkileri de kurulmamıştır.

Karakter: Senaryoda neden-sonuç ilişkileri kurulmamıştır. Karakterler arasındaki bağların nedenlerini bilmeyiz. Sadece mekan ve yoksulluk paydasında buluşmuş, geçmişleri, yaşanmışlıkları, nedenleri ve dolayısıyla derinlikleri olmayan film kişileri ana karakter Mahsun'un hikayesinde, genellikle tesadüfler eseri bulunurlar. Senaryoda karakterler hakkında o kadar az bilgi vardır ki birçok karakterin adını bile bilmeyiz. Karakterler hakkında çok az şey bildiğimizden onların çeşitli durumlar karşısında neden öyle davrandığını da anlayamayız. Örneğin Reis karakteri neden Mahsun'a neden yardım eder hiçbir zaman bilmeyiz. Kahveci neden önce kötü davranır, iş vermeyi istemez ve sonra birden yanına almayı kabul eder bilmeyiz. Olaylar ve durumlar arasında herhangi bir neden-sonuç ilişkisi kurulmadığından her şey oluverir ve bitiverir. Filmde bir tek Mahsun'un davranışlarına yoksulluk neden olarak gösterilmiştir. Mahsun yaptığı her şeyi aç kaldığı ve üşüdüğü için yapmıştır. Bir tek sondaki tekne kaçırma olayını hakkında hiçbir şey bilmediğimiz uyuşturucu bağımlısı kadına olan ilgisinden dolayı yapar.

Karakterlerin davranışları tutarlı değildir. Çoğu zaman karakterler birden, nedensiz yere davranış biçimlerini değiştirirler. Örneğin fahişelik yaptığını anladığında uyuşturucu bağımlısı kadına çok kızan Mahsun, o güne kadar kendine hakaret eden, aşağılayan, döven bir tek kişiye tek bir şey söylememiş, içine kapanık ve pısrık bir tipken birden kadına saldırır, onu iter, bağırmaya başlar. Daha sonrasında ise yine nedenini bilmediğimiz bir biçimde fikrini değiştirir ve kadını gitmek istediği yere götürür.

Öykü: Senaryoda sergileme, açıklama, çözülme ya da peripeti gibi bölümler yoktur. Öykü herhangi bir yükselme ivmesi de göstermez. Filmin çatışması ilk dakikadan beri aynıdır ve son dakikaya kadar aynı devam eder: yoksulluk. Öyküde genel olarak dış çatışma kullanılmıştır ancak kadına karşı duyduğu ilgide iç çatışma devreye girmiştir. Kadına açılıp açılama, yardım edip etmeme gibi durumlarda

karakter iç çatışma yaşamıştır. Karakterin bunun dışındaki ana çatışması tüm koşullara rağmen hayatta kalma mücadelesinde karşısına çıkan engellerdir.

Zaman ve Mekan: Senaryoda zaman şimdiki zamanda geçiyormuş ve biz de önümüzde olup biten bir hikayeye tanıklık ediyormuşuz gibi yavaş kurgulanmıştır. Bazen 4-5 sahne uzun uzun aynı günü izleriz. Her ne kadar senaryoda zamanı referans alabileceğimiz herhangi bir bölüm bulunmasa da hikayenin büyük çoğunluğunun karakterin 2, 3 gününde geçmesinden kısa bir zaman diliminde olup bittiği izlenimini doğurmaktadır. Mekanlar karakterin yaşantısına uygun, onun neden-sonuç ilişkilerini destekler biçimde seçilmiştir.

Anlatım Dili: Senaryoda diyalog oldukça azdır, bunun sebebi ana karakter Mahsun'un çok az konuşması ve içine kapanık biri olmasıdır. Diyalog olan sahnelerde günlük konuşmalara yer verilmiş seyirciye hemen hemen hiçbir açıklama yapılmamıştır. Bazı durumlar görsel olarak anlatılmış ve karakter bazı görsel anlatımlarla tanıtılmıştır. Örneğin uyuşturucu bağımlısı olan kadının bağımlılığı hakkında hiç konuşulmaz ve herhangi bir bilgi verilmez ama biz onu sürekli uyuşturucu kullanırken gördüğümüz için onun bir bağımlı olduğunu ve bu yüzden sürekli uyukladığını, kendinden geçtiğini biliriz. Simgesel anlatıma yer verilmemiştir.

Final: Senaryoda herhangi bir neden-sonuç ilişkisi kurulmadığı için finale bir hazırlık da yoktur. Günlük hayatın içinde bir yerinden yakaladığımız film karakterleri biz bıraktıktan sonra da günlük hayatlarına devam ederler. Finalde herhangi bir çözülme yaşanmaz. Karakterlerin çatışmaları sonuçlanmaz ve seyircinin merak ettiği hiçbir şey cevaplanmaz. Ana karakter Mahsun'a yakalandıktan sonra ne olduğunu bile bilmeyiz. Final açıktır.

3.3.6.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması



Senaryoda oldukça kısa süren bir giriş bölümünden sonra uzunca ancak yükselmeyen bir gelişme bölümü yer almaktadır. Gelişme bölümünde herhangi bir yükselme gözlenmediğinden şemada düz olarak gösterilmiştir. Doruk noktasına ulaşıldığında grafik zaten çok da yükselmemiş olduğundan finale doğru çok az bir inişten söz edilebilir. Bu arada da herhangi bir çözülme bölümü yer almadan finale ulaşılır.

3.3.7. Üçüncü Sayfa

3.3.7.1. Öykü Akışı

İsa bir ofiste mafya üyesinden öldüresiye dayak yer. Adam İsa'yı kaybolan 50 dolarlarından sorumlu tutmaktadır. İsa almadığına dair yeminler etse de ikna edici olamaz. Adam kendisine parayı getirmesi için 1 gün süre tanır. İsa hep çalıştığı figüran ajansına gider. Ajans sahibinden 50 dolar ister, adam onu tersler. Ajans sahibinin asistanı cebine biraz para koyarak pansuman yaptırmasını söyler. Onlar çıkınca biraz para bulma umuduyla ofisi karıştırmaya başlayan İsa çekmecelerden birinde bir tabanca bulur. Eve dönünce bir intihar notu yazar ve tam başına tabancayı dayamışken kapı çalar. Gelen ev sahibidir ve birikmiş 600 dolar kirasını istemektedir. İsa durumu olmadığını söyledikçe ev sahibi bir sürü küfür ve tehdit yağdırır. Adam gidince silahı tekrar başına dayayan İsa son anda vazgeçer ve

silahı alıp ev sahibini öldürmek üzere hışımla evden çıkar. Ev sahibinin evine çıkar ve onu vurup öldürür. İsa yaptığıının şokuyla titreyerek ağlamaktadır ve tabancayı tekrar başına dayar. Bu sırada bayılır. Ayıldığında kendi evinde yerde yatmaktadır ve kapıda polis vardır. Polis kapıyı neden açmadığını sorduğunda uyuduğunu söyler. Polis onu diğer komşularla birlikte karakola götürür. Karakoldakilerden biri de öldürülen adamın oğludur. Polis İsa'yı sorguya çeker. İsa ajanstan geldikten sonra uyuyakaldığını, hiçbir şey duymadığını, polislerin gelmesiyle uyandığını söyler. Karakoldan eve dönerken İsa zar zor ayakta durmaktadır, evin kapsını açmasıyla tekrar bayılır. Karşı komşusu Meryem onun bayıldığını görür yanına gelir. İsa ayıldığında yatağındadır ve Meryem de fotoğraflarına bakmaktadır. Biraz sohbet ederler, İsa'nın dizilerde rol alması Meryem'e ilginç gelmiştir, fotoğraftaki ünlülerle ilgili sorular sorar, daha sonra da yemek getirir. İsa sabah bulaşıkları yıkadıktan sonra tabakları Meryem'e götürür, Meryem de onu kahvaltıya davet eder. Meryem'in iki çocuğu da yanlarındadır. Bu sırada başına gelenleri ve 50 dolar meselesini Meryem'e anlatır. Meryem çıkarken huzursuzluğunu dile getiren İsa'ya çekinecek bir şey olmadığını herhangi bir şey lazım olursa kendisine gelmesini söyler.

Ajansa gitmek için evden çıkan İsa'nın yoluna mafya adamları çıkar ve İsa eve doğru kaçır. Adamlar kapıyı zorlarken İsa içeride saklanır. Adamlar kapıyı zorlarken Meryem kapısını açıp adamlara bağırmaya başlar. Adamlara gitmelerini paralarını kendisinin ödeyeceğini söyler, adamlar 50 doların kaç Türk Lirası ettiğini hesaplamaya başlarlar. Meryem Türk Lirası olarak adamların parasını öder, İsa ağlamaya başlar, Meryem de onunla birlikte ağlar.

İsa bir çekimde görev alır, dönüşte oradan aldığı parayla alış veriş yapar ve aldıklarını Meryem'e verir, çocuklara meyve Meryem'e de giysi almıştır. Meryem onu yemeğe davet eder İsa ise çocukları da alıp gezmeye gitmek istemektedir. Beraber parka giderler, Meryem İsa'nın aldıklarını giymiştir. Çocuklar salıncakta sallanırken onlar da bankta sohbet ederler. İsa kocası olmadan zorlanıp zorlanmadığını sorar, Meryem evlere temizliğe gittiğini, kocasının zaten kendine

bile faydası olmadığını anlatır. İsa da oynadığı dizinin devam edeceğini ve bir de reklamda oynayacağından bahseder. Eve döndüklerinde İsa Meryem'e onun için her şeyi yapacağını söyler.

Ertesi gün İsa kapı sesiyle uyanır. Gelen ev sahibinin oğludur, artık kira işleriyle o ilgilenmektedir. İsa'ya önceki aylara ait borcu olup olmadığını sorar, İsa da olmadığını söyler. O gün reklam filmi için deneme çekimleri vardır, çekimi yapan katılanlara hayallerini sormaktadır. İsa da vatana hayırlı olmak istediğini ve en büyük hayalinin bir dizi veya filmde bir kere bile olsa başrol oynamak olduğunu söyler. Böyle bir rol verilse başarıp başaramayacağına dair soruya ise cevap veremez. Eve döndüğünde karşı daireye Meryem'in kocası gelmiştir. Akşam İsa Meryem'le kocasının kavgasını duyar. Adam Meryem'i dövmektedir. İsa tabancasını alıp gelir ancak kapıyı çalacak cesareti kendinde bulamaz. Ertesi sabah kapıyı çaldığında Meryem'in yüzünün gözünün morluklar içinde olduğunu görür. Ona yardım etmek için her şeyi yapacağını söylese de Meryem gitmesini söyleyip kapıyı yüzüne kapatır. Apartmandan çıkarken ev sahibini oğluyla karşılaşır, yolda biraz konuşurlar. Çekime gittikten sonra eve dönerken yine ev sahibinin oğluyla karşılaşır. Adam evine yeni eşyalarını taşımaktadır, İsa da ona yardım eder, Meryem'in kocası da eşya taşıyanlar arasındadır ve Meryem de evi temizlemektedir. Evlerine dönerken İsa onları kapı deliğinden gözetler.

Ertesi gün Meryem İsa'ya gelir ve kendini yerden yere atarak ağlamaya başlar. İsa da onunla birlikte ağlar ve onun için her şeyi yapacağını söyler. Bunun üzerine Meryem İsa'dan kocasını öldürmesini ister. İsa adam öldürmenin kolay olmadığını söyleyince Meryem silahı alıp getirir. O gece orada olduğunu, 4 senedir ev sahibinin metresliğini yaptığını anlatır. Kocasının da bildiğini ama sesini çıkarmadığını söyler. Bütün hikayesini ve ev sahibinin vurulduğu gece olanları kendi gözünden anlatır. İsa ne yapacaklarını sorar. Meryem bilmemektedir. İsa kocasını öldürmeyi kabul eder ve adamı takip etmeye başlar. Ancak il gün öldüremez. İkinci gün adamı yine takip ederken adam kahvede bir kavgaya karışır ve birinin başını yarıp kaçar. Ertesi gün Meryem İsa'nın yanına gelir. Kocasının

öldürülmesiyle ilgili bir plan yapmıştır. Adamı öldürdükten sonra yok etmeleri gerektiğini söyler. Meryem tüm detayları düşünmüştür, bütün hazırlıkları da yapmıştır. İsa biraz isteksiz davranınca kavga ederler. Kavganın sonunda İsa bir kez daha onun için her şeyi yapacağını söyler, Meryem ilk kez onu yanağından öper. Akşam kocasını öldürmek için Meryem'i beklerken polislerin geldiğini duyar, polisler Meryem'i alıp gider. Meryem'in kocası kahvede kavga ettiği adam tarafından bıçaklanmış ve ölmüştür. Ertesi gün İsa tekrar seçmelere katılır, işi almıştır, bir ay şehir dışında gidecektir. Akşamında Meryem'le parkta buluşurlar. Meryem umutsuzca konuşur, çocukları için daha iyi bir yaşam istemektedir. İsa Meryem'den az sabretmesini ister. Meryem bir kez daha vedalaşır gibi onu yanağından öper.

İsa geri döndüğünde ilk iş Meryem'im kapısını çalar ama kimse açmaz. Bir iki kez daha dener ama kimse cevap vermez. Sabah dairede tadilat olduğunu, dairenin boşaltıldığını görür. Ev sahibinin oğlu gelip tadilatı kontrol eder, kapıda biraz sohbet ederler. Adam İsa'nın evden çıkmasını istemektedir. Akrabalarının geleceğini söyler. İsa mecbur kabul eder ve Meryem'i sorar. Adam bilmediğini, birden gittiklerini anlatır.

İsa bir gün çekimden dönerken Meryem ve ev sahibinin oğlunu beraber görür. Birlikte alışveriş yapmaktadırlar, elleri kolları poşet doludur ve Meryem de çok farklı görünmektedir. Başını açmıştır ve güzel şık kıyafetler giymiştir. İsa yaşadıkları yeri bulur ve elinde silahla eve gelir. Meryem'e bağırıp çağırmakta ve neden kendisine böyle bir şey yaptığını sormaktadır. Meryem ev sahibinin oğluyla birbirlerini sevdiklerini, başından beri birlikte olduklarını eğer o gece İsa gelmese birlikte babasını öldürmeyi planladıklarını anlatır. İsa bir şey yapamaz ve ağlayarak evden çıkar. Apartmanda intihar eder.

3.3.7.2. Senaryonun Yapısal Sorunları

Çatışma: Senaryoda hem içsel hem de dışsal çatışmalar kullanılmıştır. İsa'nın mafya ile olan fiziksel çatışması (dayak, kovalamaca vs) ve ev sahibini öldürmesi dış çatışması, Meryem'e olan tutkusu ve kocasını öldürme konusunda kararsızlığı iç çatışmalarıdır. Ancak karakteri harekete temel itici güç genelde dış çatışmalardır. Meryem'in dayak yemesi, İsa'nın hırpalanması gibi sebepler karakteri harekete zorlar. İç çatışmalarında karakter pısrık ve içe dönük yapısından dolayı hep vazgeçmeyi seçer.

Çatışmaların sebepleri seyirciye hiç açıklanmamıştır. İlişkilerinin bir önceleri yoktur. Öyle ki cinayet gerçekleşmeden önce İsa karşı komşusunun varlığından bile haberdar değildir, ilk defa olay gerçekleştikten sonra tanışır. Bu da oldukça tuhaftır çünkü ikisi de uzun zamandır aynı apartmanda yaşamaktadır, Meryem kocasıyla olan kavga gürültülü ilişkisi yüzünden pek sakin bir komşu değildir, ayrıca daireler aynı katta ve kapıları tam karşı karşıyadır. O ana kadar hiç tanışmamış olmaları tuhaftır ve bunun gerekçesi filmde açıklanmamıştır. Zaten filmde çok az açıklama vardır. İnsanlar sebeplerini göstermeden ya da açıklamadan davranırlar. Senaryo karakterlerden ve olaylardan çok onların ve durumların üzerinde durmuştur. Bir an gelir ve karakter bir biçimde davranır (örneğin yaşadığı bütün dayanılmaz aşağılamalara rağmen içine kapanıklığından ve pısrıklığından vazgeçmeyen İsa karakteri ev sahibiyle yaşadığı olaydan sonra birden deliriverir.) ancak bu davranış biçimi geçicidir. Karakterler kalıcı değişimler yaşamazlar. İsa cinayeti işledikten sonra tekrar pısrık kişiliğine geri döner. Bu anlamda karakterlerin herhangi bir sebep-sonuç ilişkisi içinde ve tutarlı bir şekilde değişiminden söz edemeyiz.

Karakter: Senaryo giriş sahnesinde ana karakter İsa'nın çaresizliğini, kaybetmişliğini ve dünyasının küçüklüğünü anlatarak bize karakteri tanıtıyor. Karakterle ilgili başka bilgileri ise filmin ilerleyen bölümlerinde görüyoruz. Figüran olduğu, işlerinin pek yolunda gitmediği, ekonomik durumunun pek iyi olmadığı, Çankırılı olduğu, 4 kardeş oldukları ve hayalleri gibi karakteri tanımamız için

gerekli olan temel bilgiler seyirciye diyaloglar yoluyla verilmiştir. Oyuncu seçmelerinde seçen kişiye cevap veren karakter aslında kendini seyirciye tanıtmaktadır. Meryem de yine aynı yolla hikayesini seyirciye aktarır. Geçmişini ve nedenlerini İsa'ya anlatırken aslında sebep-sonuçlarını seyirciye açıklamaktadır. Meryem karakterinde kalan en son boşluk da final sahnesinde Meryem'in İsa'ya ev sahibi ile arasındaki ilişkiyi açıklamasıyla dolar. Karakterlerin neden-sonuç ilişkileri kurulmuştur ve karakterler kendi içlerinde tutarlıdırlar. Karakterlerde oluşacak değişimler her zaman bir nedene bağlanmıştır.

Senaryoda İsa ve Meryem dışında karakter yoktur. Diğer film kişileri sadece birer gölge yani tiptir. Kötü dayakçı koca, kaba korkunç mafya babası, acımasız iş veren gibi kalıplaşmış tipler herhangi bir karakter özelliği göstermeden, sadece belirli bir amacı yerine getirirler.

Öykü: Filmin öyküsü arka arkaya gelen ve en başta tesadüflerle daha sonra karakterlerin seçimleriyle şekillenen olayların karakterleri bir noktadan diğerine taşınması üzerine kurulmuştur. Durumlar üzerinde çok fazla durulmaz. Karakterin başına bir şey gelir ve karakter kendini bir olayın ortasında bulur. Ana karakter İsa'nın pasifliği hikayenin dış etkilerle şekillenmesine neden olur. İsa'nın öyküye yön verdiği tek yer ev sahibini öldürdüğü sahnedir. Onun dışındaki olanlar başkalarının kontrolünde gelişir. Olaylar arasında çoğu zaman neden-sonuç ilişkileri oldukça yüzeyseldir. Olay olup bitiverir. Öncesi ve sonrası yoktur. Öyküde neden sonuç ilişkileri bir tek en sonda, çözülme bölümünde Meryem'in planlarını ve dolayısıyla neyi niye yaptığını anlattığı sahnede kurulmuştur. Bu sahnede Meryem karakterinin öykünün en başından beri neyi niye yaptığını anlarız.

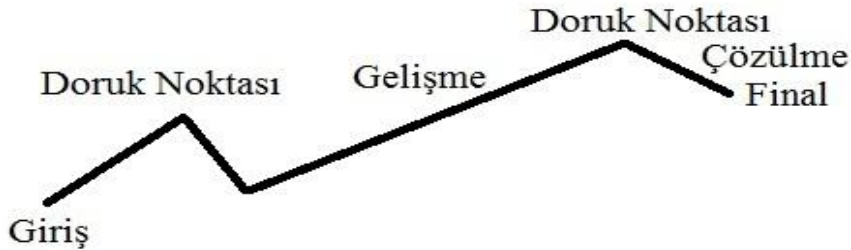
Öykünün birden çok doruk noktası vardır. Her şeyin üst üste gelip karakterin kendini öldürmeye karar vermesi, tekrar yükselerek ev sahibini öldürmesi, kocayı öldürmeye karar vermesi ve en sonda da kendisini öldürmesine neden olan Meryem'le ev sahibinin oğlunun ilişkisini öğrenmesi filmin doruk noktalarıdır. Her doruk noktasından sonra bir düşüş ve tekrar yükselme olur.

Zaman ve Mekan: Filmde zaman geçişleri, hikayenin ne kadar bir zamanda gerçekleştiği tam olarak anlaşılmaz. Her şey birden olup bitiyormuş hissindedir. Bu nedenle İsa'nın Meryem'e olan tutkusu çok havadadır. Ne zaman, nasıl ve niye Meryem'e hayatını karartacak tutulmuştur bilinmez.

Anlatım Dili: Senaryoda tüm anlatım diyaloglar üzerine kurulmuştur. Diyaloglar o kadar yoğun kullanılır ki bazen sahnede dakikalarca konuşan iki insandan başka hiçbir şey yer almaz. Karakterlerin duygu ve düşünceleri, geçmişleri, olaylar ve durumlar diyaloglarla seyirciye aktarılmıştır. Senaryoda herhangi bir simgesel anlatım kullanılmamış sadece herkesin bu kadar fakirliğin içinde sürekli dolarla hesap yapması ironi oluşturmak için kullanılmıştır.

Final: Filmin finali çözülme bölümünden sonra gerçekleşir. Meryem karakterinin uzun uzun kendini ve sebeplerini açıklaması seyircinin kafasındaki soruları da cevaplamıştır. Final İsa karakterinin kendini öldürmesi ile olur ve bu en nihai, en kesin finaldir. Dolayısıyla kapalı finaldir.

3.3.7.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması



Giriş bölümünden hemen sonra gerçekleşen ilk doruk noktasını gelişme bölümü takip eder. Birden fazla gelişme olduğundan birden fazla da yükselme vardır

ve şemada bu iki farklı yükselme eğrisi ile ifade edilmiştir. Uzunca bir gelişme bölümünden sonra ikinci doruk noktası meydana gelir. Doruktan sonra çözülme ve çözülmenin ardından ani bir final gerçekleşir.

3.3.8. Büyük Adam Küçük Aşk

3.3.8.1. Öykü Akışı

Hejar ve dedesi Evdo yolda yürümektedir. Hejar dedesiyle gitmek istememekte ve huysuzluk yapmaktadır. Dedesi Kürtçe bir şeyler söyleyerek onu ikna etmeye çalışır. Rıfat Bey apartmandan çıktığında Müzeyyen Hanım cama çıkarak yürüyüşe gidip gitmeyeceğini sorar, Rıfat gitmeyeceğini söyler, iyi günler diler ve yoluna devam eder. Evdo ve Hejar aradıkları kişinin adresini bulurlar, aradıkları Avukat Serpil adında biridir. Rıfat Bey bir cenazededir, dua bitip gömülme tamamlanınca başka bir mezarı ziyaret eder. Hejar'ı Avukat Serpil'in yanına bırakmak isteyen Evdo olumsuz yanıt alır. Serpil evin müsait olmadığını söyler ama Evdo gideceği yerin de uygun olmadığını söyleyince Serpil mecbur kabul eder. Evdo Hejar'ı ağlayarak bırakır ve gider. Apartmanda Rıfat Bey onu ağlayarak çıkarken görür.

Rıfat Bey ve Sakine birlikte Rıfat Bey'in yurtdışındaki oğluna bir koli, hazırlar. Kolide pastırma gibi Türkiye'ye özgü yiyecekler vardır. Rıfat Bey Saniye'nin elinden yiyecekleri alır ve kendi paketleyeme başlar. Ona bir önceki sefer iyi paketlemediğini her şeyin kırıldığını söyler, Saniye bozulur. Rıfat oğlunun bir daha dönmeyeceğini düşündüğünü söyler. Sakine Rıfat Bey için ördüğü kazağı getirir, Rıfat Bey kol kesmeyi bilip bilmediğini sorunca Neriman Teyze'nin öğrettiğini söyler. İkisi de hüzünlenirler. Neriman Rıfat Bey'in mezarını ziyaret ettiği merhum eşidir. Sakine'ye duygusallaştığı kızan Rıfat Bey artık huzurevine yatmasının en doğrusu olduğunu söyler. Saniye buna da çok üzülür.

Polis Serpil'in evini bulmuştur, evde saklanan iki kişi panikle silahlarına sarılır. Serpil onları durdurmaya ve teslim olmaya ikna etmeye çalışır ancak başarılı olamaz. Büyük bir çatışma çıkar. Bu sırada polis Rıfat Bey'in de evine girer ve onları zapt eder. Rıfat Bey emekli hakim olduğunu evden çıkmalarını söylese de polis dinlemez, çatışma bitene kadar yanlarından ayrılmaz. Çatışma bittiğinde Serpil ve evdeki iki kişi ölmüştür. Polislerden biri de ağır yaralıdır. Polisler evi ararken Hejar saklandığı dolaptan çıkar. Şok geçirmektedir. Yavaş hareketlerle salonun ortasına yürür. Bu sırada evin diğer odalarını aramaya geçen polis onu görmez. Yavaşça kapıya ilerler ve dışarı çıkar. Aynı anda çöpü kapının önüne bırakmaya çıkan Sakine karşısında Hejar'ı görünce koşarak Rıfat Bey'e haber verir. Hejar içeri girer. Rıfat Bey kapı bir şey olup olmadığını soran polise hiçbir şey söylemez ve kapıyı kapatır. Hejar'ın kolunda kan gören Rıfat bey Sakine'den sabunlu su getirmesini ister. Bu sırada yemek götürme bahanesiyle evinden çıkan Müzeyyen Hanım'a polis izin vermez. Müzeyyen Hanım evine döner. Sakine ve Rıfat Bey Hejar'ı temizlerler. Rıfat Sakine'den evine gitmesini, bütün olanların aralarında sır olarak kalmasını ister. Hejar hala şoktadır. Rıfat'ın ona yaptığı hareketleri fark etmez. Şoktan çıkması için Rıfat ona bir tokat atar ve o da kendine gelir bir şeyler sayıklamaya başlar. Sakine koşarak geri gelir ve Hejar'a sarılır. Onu Kürtçe bir şeyler söyleyerek sakinleştirir. Rıfat konuştukları dilin en olduğunu sorar, Sakine 10 yıldır yanlarında çalışmasına rağmen ilk kez ağzından Kürtçe çıkmıştır, Sakine özür diler gibidir, Rıfat Bey bir daha Kürtçe konuşmamasını söyler ve fenalaşır. Kalbini tutmaktadır. Sakine koşarak ilaçlarını getirir.

Ertesi gün spor yapmaya çıkan Rıfat Bey'in yanına Müzeyyen Hanım gelir. Bir gece önce gelemediğini, polisin engellediğini ve olanların bölücü örgüt yüzünden olduğunu söyler. Birlikte eczaneye giderler. Rıfat Bey yara merhemi alır ve Müzeyyen Hanım'ın ve eczacının sorularını geçirir. Rıfat Bey evde uyuyan Hejar'ın ateşine bakarken Hejar uyanır ve evde dolanıp tanıdık birilerini arar. Kimseyi bulamayınca önce üzerindeki pijamayı yere atar sonra da kapıdan kaçar. Rıfat Bey de peşinden koşar. Kapıda polislerle karşılaşırlar. Hejar korkup Rıfat Bey'in yanına döner, Rıfat durumu belli etmeden Hejar'ı içeri alır. Polisler Rıfat'tan

şüpheli bir durumda kendilerini aramasını isterler. Hejar bir süre sonra tekrar kapıya koşsa da polisleri hatırlayıp geri döner. Bir fotoğraf çerçevesini düşürüp kırar. Rıfat biraz sinirlenmiştir. Türkçe olarak ona bağırarak ancak çocuk hiçbir şey anlamaz ve hiç konuşmaz. Çalışma odasına doğru yürür, bu sefer de oraya girmemesi için Rıfat ona bağırır ve onu götüreceğini söyler. Hejar korkmuştur ve altına işer. Rıfat onu kolundan tutarak banyoya götürür ve klozeti göstererek oraya yapması gerektiğini bağırarak anlatır. Bu esnada gelen Sakine halıyı temizler ve Hejar'ın üzerini değiştirir. Rıfat bir numaraya ulaşmaya çalışır ancak numara sürekli meşgul çılmaktadır. Sakine gittikten sonra Rıfat kapıyı kilitler, eski kıyafetlerini alıp gitmeye çalışan Hejar kapıdan çıkamaz. Telefon çalar, arayan Rıfat'a huzurevinin telefonunu veren bir arkadaşıdır. Rıfat kahvaltı hazırlar ve Hejar'a süt koyar. Hejar aç olmasına rağmen çekinmektedir, Rıfat o orada yokmuş gibi davranır, gazetesini okumaya başlar. Hejar yavaş yavaş masaya gelir. Rıfat önüne yiyecekleri koyar ancak tüm bunlar olurken tek kelime bile konuşmamaktadırlar. Hejar masada sürekli kaşınmaktadır. Rıfat saçlarına bakar ve "Bitlisin sen!" diyerek kafasına vurur. Rıfat kızın saçını taramak ister ancak Hejar direnir ve elinden kaçır. Rıfat onu polise vermekle tehdit eder, bu sırada Hejar da ona Kürtçe bağırarak. Kapının çalmasıyla ikisi de irkilir, Hejar çok korkar ve sehpanın altına saklanır. Gelen kargo görevlisidir ve Rıfat'ın hazırladığı koliyi alır. Rıfat ondan kendisine bit ilacı almasını rica eder. Müzeyyen Hanım evinde Rıfat Bey'e bir mektup yazmaktadır. Rıfat Hejar'ı banyoya sokar ve bit şampuanı ile yıkar. Yıkanırken Kürtçe bağırarak Hejar'a Rıfat kızar ve Türkçe konuşmasını söyler. Banyodaki şeylerin Türkçelerini söyler. Hejar yine Kürtçe konuşmaya devam eder. banyodan sonra saçlarını tararken Rıfat Türkçe öğretmeye devam eder. Rıfat konuşurken Hejar uyuyakalır. Küçük kızın elbiselere bakarken Rıfat Evo'nun telefonunu yazdığı kağıdı bulur, yazan numarayı arar ancak kimse cevap vermez. Gece Hejar kabuslar görmektedir. Ertesi gün Rıfat Hejar'ı da alıp yola çıkar, kağıtta yazan adrese gitmekte ya da ulaşmaya çalıştığı numarayı aramaya devam edip etmekte kararsızdır. Müzeyyen Hanım parkta Rıfat Bey'i arar, bulamayınca hayal kırıklığına uğrar. Rıfat kızı bir giyim mağazasına götürür ve ona yeni kıyafetler alır. Satıcı kadın kızın sorularına cevap vermemesi üzerine Türk olup olmadığını sorar. Rıfat Türk olduğunu ama Almanya'da yaşadığı

için Türkçe bilmediğini söyler. Mağazadan çıkınca ayakkabı ve şapka kelimelerini Hejar'a öğretmeye çalışan Rıfat küçük kızıdan ilk defa bir tepki alır. Kız sözcükleri Türkçe olarak tekrar eder. Bir süre sonra kelimeleri söylememesine bozulan Rıfat bağırmaya başlar, kız da kelimelerin Kürtçelerini bağırır. Rıfat sinirlenerek onu sürükler, bir telefon kulübesine girer ve numarayı arar. Numara bu kez cevap verir ancak Rıfat telefonu kapatır. Rıfat Hejar'ı da alarak huzurevine bakmaya gider. Orada fazla kalamaz ve çıkar. Beraber deniz kenarına giderler ancak Hejar arabadan inmek istemez. Yazdığı mektupla Rıfat'ın kapısına gelen Müzeyyen 'Zile basmayın, kapıyı tıklatın!' yazısını görünce şaşırır. Akşam Rıfat Bey'le Hejar döndüğünde de camda beklemektedir. Rıfat'ı arabadan inerken gören Müzeyyen koşarak kapıya bıraktığı mektubu geri alır. Apartmana girince Serpil'in dairesinin önüne giden Hejar Evdo'yu sayıklar. Rıfat kapının kilitli olduğunu içeride kimse olmadığını söyler. Gece yeni alınan geceliği giyip tokalarını takan Hejar salondaki eşyaları dikkatlice inceler ve girmesi yasak olan odaya girer. Rıfat sabah uyandığında karşısında üzerinde hakim cübbesi olan Hejar'ı görür. Rıfat eşyaları almaması ve odaya girmemesi gerektiğini söyler, Hejar da ona Kürtçe cevap verir. Rıfat giyinirken odanın kapısını açan küçük kıza Rıfat kızar. Yürüyüşe çıkmadan önce kızın saçlarını tarar. Hejar kapının altından atılmış mektubu alıp Rıfat'a getirir. Rıfat Müzeyyen Hanım'ın yazdığı mektubu okur. Müzeyyen Hanım mektupta birlikte yaşamayı ve hayat arkadaşı olmayı teklif etmektedir. Apartmandan çıkarken camda bekleyen Müzeyyen Hanım'la göz göze gelirler, gülümseyerek selamlaşırlar ancak Rıfat arkasındaki Hejar'ı hatırlayıp hızlı adımlarla yürümeye başlar. Müzeyyen anlam veremez. Birlikte parkta yürürken Hejar çocuk parkına gitmek ister, Rıfat oraya gitmeyi kabul etmeyince Hejar üzerindeki kileri çıkarmaya başlar. Köpeğini gezdirmeye çıkan Müzeyyen parkta Hejar'ın kıyafetlerini toplayan Rıfat'ı görür ve onların yanına gelir. Rıfat çok utanmıştır, kıyafetleri toplamasına yardım ettiği için Müzeyyen'e teşekkür eder ve kızı kolundan tutarak hızlı adımlarla yürümeye başlar. Parkta küçük bir kedi yavrusu gören Hejar onu almak ister, Rıfat Müzeyyen'in görmesinden korkarak daha fazla rezillik çıkmasını önlemek için kızın istediği kabul eder. Kediyi de alıp eve giderler. Rıfat eve dönünce Evdo'nun verdiği numarayı tekrar arar ama yine kimseye ulaşamaz. Kahvaltı ederken kapı çalar, gelen

görevlisine teslim eder. Kağıtta yazan bakkalı ve oradan da Evdo'yu bulur. Evdo kim olduğunu bilmeden onu evine davet eder, biraz sohbet ederler. Rıfat neden orada olduklarını ve durumlarını anlamak için sorular sorar. Evdo Diyarbakır'dan geldiklerini, başka çareleri kalmadığını, tüm ailesinin öldüğünü ama bir kız çocuğunu emin ellere teslim ettiğini onun kurtulacağını anlatır. Rıfat hiçbir şey söylemeden Hejar'ı alıp geri döner. Evde Sakine'den Kürtçe konuşarak kızın anne babasının ismini öğrenmesini ve özür dilediğini söylemesini ister. Sakine Rıfat'ın söylediklerini Kürtçeye çevirir. Konuşma bitince Rıfat Kürtçe konuşmayı tekrar yasaklar. Müzeyyen doğum günü için Rıfat Bey'i çizdiği tabloyu hediye etmiştir. Apartmandan çıkarken ona teşekkür etmek için uğrar ama çocuğu bırakmadığını söyleyemez. Müzeyyen Sakine'ye uğradığında kızı içeride görür. Akşam Rıfat Sakine'yi arar ve ondan telefonda Hejar ile konuşmasını ister. Gece Hejar ve Rıfat birlikte havai fişek gösterisi izlerler ve sonra da doğum günü pastası keserler. Rıfat kendi elleriyle küçük kıza pasta yedirir, küçük kız hala Evdo'yu sayıklamaktadır, Kürtçe bağırmaya başlar, Rıfat sinirlenmiştir, o da bağırmaya başlar. Küçük kız ağlayarak Kürtçe konuşmaya devam eder. Rıfat dayanamaz ve ne dediğini anlamak için Sakine'yi arar, çocuk annesini istemektedir. Sakine ona ağlama Kürtçede nasıl denir onu söyler, Rıfat onu Kürtçe ağlama diyerek sakinleştirmeye çalışır. Başarılı olamayınca gramofonu çalıştırır ve bu arada da kötüleşir. Hejar onu öyle görünce ağlamayı bırakıp yanına gelir. Evdo Serpil'in numarasını çevirir ancak kimseye ulaşamaz. Rıfat Hejar'ı yatırıp üzerini örter.

Rıfat Sakine'nin evine gider, ondan bazı kelimelerin Kürtçelerini öğretmesini ister. Ertesi gün vapurda Kürtçelerini söyleyerek kelimelerin Türkçelerini Hejar'a öğretmeye çalışır. Hejar da kelimeleri tekrar etmektedir. İlk defa konuşarak iletişim kurarlar. Kız kendi ismini söyler. Birlikte balık tutmaya giderler. Hejar yeni öğrendiği kelimeleri sürekli tekrar etmektedir. Akşam yemekte tuttıkları balıkları yerler. Rıfat bir yandan Türkçe öğretmeye devam eder, anlamamasına rağmen kendi hikayesini ona anlatır. Televizyonda sürekli şehit ve çatışma haberlerini gören Rıfat'ın sinirleri bozulur ve ağlamaya başlar. Hejar Türkçe 'ağlama' diyerek onu teselli etmeye çalışır.

Ertesi sabah parkta Müzeyyen’le karşılaşan Rıfat ona çocuğu sahipleneceğini söyler. Daha sonra Hejar’ın nüfus bilgilerini araştırır. Memur bilgilerin kısa sürede elinde olacağını söyler. Akşam birlikte çizgi film izlerler. Rıfat tekrar kapının altından atılmış mektubu bulur. Müzeyyen hanım çocuk sorumluluğunun onların yaşı için zor olduğunu yazmıştır. Gece Hejar yine kabuslar görür, koşarak odasında daktiloda yazı yazmakta olan Rıfat’ın yanına gelir, usulca ona yaklaşıp ve Türkçe ‘oku’ der. Rıfat kızın nüfus bilgilerini yazmaktadır ve kızın ailesinin tüm bireyleri ölmüştür. Televizyonda Serpil’in öldüğünü duyan Evdo çocuğu aramaya gider, bu arada Rıfat da çocuğu nüfusuna geçirmek istediğini Sakine’ye söyler. Sakine gerçek adının Rojbin olduğunu söyler ancak Rıfat ona hala Sakine diye hitap etmeye devam eder. Eve döndüklerinde Evdo kapıda onları beklemektedir. Hejar’ı görünce çok sevinir, sarılıp ağlarlar. Rıfat ona kızı evlat edinmek istediğini söyler. Evdo da orada daha iyi olacağını söyler. Ancak Hejar’ın eski elbiselerini alıp gelmesi ve Evdo’yla gitmek istemesi üzerine ikisi de fikrini değiştirir. Rıfat ‘gitme’ dese de Hejar kalmak istemez. Rıfat aldığı hediyeleri getirir ve onları Hejar’a verir. Hejar ve Evdo giderken Rıfat camdan arkalarından bakar.

3.3.8.2 Senaryonun Yapısal Sorunları

Çatışma: Senaryoda çatışma eksenleri hem iç hem de dış çatışma türleriyle kullanılmıştır. Evdo’nun Hejar’ı bırakmak istememesi ama bırakmak zorunda olması, Rıfat Bey’in Hejar’a acıması, sevgi beslemesi ama aynı zamanda göndermek istemesi, Hejar’ın kalmakla gitmek arasındaki kararsızlığı senaryodaki başlıca iç çatışmalar olarak sayılabilecekken, polisle karşı komşular arasındaki silahlı çatışma, Rıfat’la Hejar arasındaki itiş kakışmalar, polisin Rıfat Bey’i zorla alıkoyması dış çatışmaların başlıcalarıdır.

Karakter: Filmde her ne kadar olayların ve karakterlerin neden-sonuç ilişkileri kurulmak istense de detaylı bir karakter tanımlaması söz konusu değildir. Karakterler klişeler üzerinden gitmekte ancak bu klişeler de bazen gerçekle

örtüşmemektedir. Örneğin yıllarca kamu görevi yapmış bir hakimin Türkiye'nin en temel toplumsal çatışmalarından birine bu kadar yabancı olması, küçük kızın nece konuştuğunu bile anlamaması, Kürt meselesine bu kadar uzak olması gerçekçi değildir.

Senaryonun giriş sahnesinde ana karakterler Evdo, Hejar, Rıfat, Sakine ve Müzeyyen izleyiciye tanıtılmış, aralarındaki ilişki bağları tanımlanmıştır. Daha ilk sahneden Hejar'ın Evdo tarafından bir yere götürülmek istendiği, küçük kızınsa gitmek istemediği bilgisi seyirciye verilerek karakterin ana çatışması sunulmuştur. Aynı zamanda Evdo'nun da kızı aslında bırakmak istemediği ortadadır ve bu da o karakterin ana çatışmasını oluşturur. Senaryo ilk sahnelerle Müzeyyen Hanım'ın Rıfat Bey'e olan ilgisini, Sakine ile Rıfat Bey'in yakın ama bir o kadar uzak ilişkisini, Rıfat Bey'in yalnızlığını anlatır.

Öykü: Senaryonun ana gövdesinin oluşturan Hejar'ın bırakılması olayı da neden-sonuç açısından tutarsızdır. Evdo en başta hayatını riske atma pahasına Hejar'ı Serpil'in yanına bırakır. Serpil'in evin güvenli olmadığını üzerine basa basa söylemesine rağmen Evdo başka bir seçeneği olmadığını, bir şey olacaksa da orada olmasını tercih ettiğini söyler. Bu kadar çaresizce Hejar'ı orada bırakan Evdo filmin sonunda sanki hiçbir şey olmamış gibi Hejar'ı alıp gider. Senaryoda Evdo'nun durumunun değişimi ile ilgili herhangi bir bilgi yoktur. Tam tersine Rıfat'ın Evdo'yu ziyaret ettiği sahnede Evdo koşullarının ne kadar kötü olduğundan, kızı bırakmaktan başka çaresi olmadığından söz eder. Peki ne olmuş da en sonda kızı yanına alabilmiştir? Hem de Rıfat kızın hayatını kurtarabileceğini ona çok iyi imkanlar sunabileceğini söylemesine rağmen? Evdo karakteri burada başından beri söylediklerine ve yaptıklarına ters düşmüş, hikayenin ana neden-sonuç ilişkisini de yıkmıştır.

Zaman ve Mekan: Senaryoda zaman kurgusu oldukça tanımsızdır. Öykü ne zaman başlar, ne kadar bir süre içinde gelişir ve bitişyle başlangıcı arasında ne kadar zaman vardır belirsizdir. Seyircinin arada geçen bir iki diyalog dışında zamanı

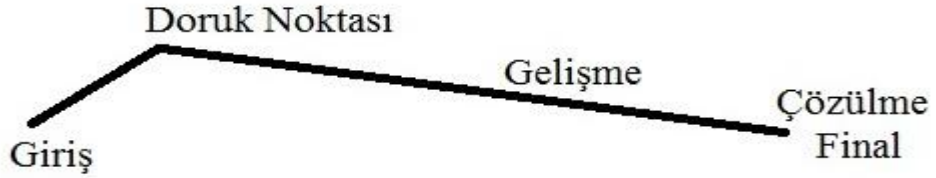
referans alabileceği herhangi bir anlatım yoktur. Bu da seyircide sanki olaylar çok kısa bir zaman diliminde gerçekleşiyormuş izlemine doğurur ancak olayların yoğunluğu, Hejar'ın yaşadığı değişim ve öğrendikleri aksini, yani hikayenin daha uzun bir zaman diliminde geçmesini gerektirmektedir.

Mekanlar herhangi bir anlam yaratmak ya da anlatımı güçlendirmek için kullanılmamıştır. Sıradan, herhangi bir özelliği bulunmayan apartman daireleri filmin ana mekanlarını oluşturur. Sadece Evdo'nun kaldığı gecekondu ailenin fakir olduğu tanımını desteklemektedir.

Anlatım Dili: Senaryonun anlatımı yoğun olarak diyaloglar üzerine kurulmuştur. İki ana karakter Hejar ve Rıfat Bey'in farklı dilleri konuşması filmin büyük bir bölümünde Rıfat Bey'in uzun uzun monologları olmasına neden olmuştur. Çoğu zaman Rıfat Bey Hejar yerine de konuşur. Hejar karakteri çoğu zaman konuşmuyor gibi gözükse de aslında gerek Sakine aracılığıyla söyledikleri çevrilerek ya da Rıfat Bey'in davranışlarından anlamlar çıkartıp bunları diyaloga dökmesiyle seyirciye Hejar'ın söylemek istedikleri aktarılmıştır

Final: Senaryoda tek bir doruk noktası vardır o da filmin hemen girişinde gerçekleşir. Polisle komşuların çatışması, küçük kızın Rıfat Bey'in kapısına gelmesi ana karakter Rıfat Bey'in mücadelesine karar verdiği yani doruğu olan noktadır. Karakter burada dramaya uygun olarak küçük kızı yanına almayı yani mücadele etmeyi seçmiştir. Bundan sonra film uzunca bir gelişme bölümüyle devam eder ve ani bir finalle de son erer. Çözülme ve final hemen art ardadır ve seyirci finale yeterince hazırlanmamıştır. Hikayenin gelişme bölümü geneline göre çok uzun sürdüğünden seyirci hazırlıksız olarak aniden filmin sonunda bulur kendini.

3.3.8.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması



Senaryo giriş bölümünden hemen sonra gerçekleşen bir doruk noktasına sahiptir. Buraya kadar ani ve kısa bir yükselme görülür. Bu yükselme şemada kısa ve dik bir eğri ile ifade edilmiştir. Doruktan sonraysa uzun bir gelişme bölümü yer alır ve bu gelişme bölümü filmin de büyük kısmını oluşturur. Bu uzun gelişme bölümünden sonra gelen çözülme bölümünü aniden gelen bir final izler.

3.3.9. Takva

3.3.9.1. Öykü Akışı

Muharrem kendi halinde, inançlı ve oldukça dindar bir adamdır. Anne babasından kalma eski ahşap evinde tek başına mütevazı bir hayat yaşamaktadır. Hiçbir namazı kaçırmaz, en ufak bir fırsatta dua eder. Sürekli gittiği dergahta düzenli olarak zikirle katılmaktadır. Muharrem geceleri ibadete kendini vermişken gündüzleri de babasından kalma bir işte çalışmaktadır. Çuval tüccarı Ali Bey'in yardımcısıdır. Dükkanın her şeyiyle ilgilenmektedir. Ali Bey işe geldiğinde de onun ihtiyaçlarını canla başla yerine getirir. Çalıştığı işten de patronundan da memnundur. Bir akşam evinde yemek yerken kapı çalar, gelen Muharrem'in gittiği tarikatın iki numaralı adamı Rauf'tur. Rauf Muharrem'i akşamki zikire davet eder, zikirden sonra kalmasını, şeyh efendinin onunla konuşmak istediğini söyler. Oldukça kendi halinde ve silik bir tip olan Muharrem çok şaşırmıştır. Şeyh efendi Muharrem'e onun için bir görevleri olduğunu, bundan sonra tarikata ait mülklerin kiralarnı

toplayacağını, bakıma ihtiyacı olan yerlerinde de bakımıyla ilgileneceğinin söyler. Muharrem böyle bir görevi yürütemeyeceğini düşünse de Şeyh Efendi'ye itiraz edemez ve görevi kabul eder. Daha ilk dakikadan herkesin Muharrem'e karşı tavrı değişmiştir. Tarikattan çıkarken diğer müritler saygıyla selamlar Muharrem'i ve o gelince yolu açarlar.

Ertesi gün her zamanki gibi işine giden Muharrem'in iş yerini Şeyh Efendi ziyaret eder. Ali Bey de Muharrem de bu işe çok şaşırılmıştır. Hep beraber Cuma namazına giderler. Yolda Şeyh Muharrem'i yanına çağırır, geride kalmasını istemez. Muharrem patronu Ali Bey'i arkada bırakıp önden yürür. Camide herkes şeyhe çok saygı göstermektedir, ona en önden yer verirler. Namazdan sonra Şeyh Ali Bey'den Muharrem'e yeni görev verdiklerini o nedenle iş saatlerini azaltmasını söyler. Ali Bey itiraz edemez. İş yerine döndüklerinde ondan kahve isteyerek günaha girip girmediğini sorgular. Bu arada Muharrem'in eskisi gibi işlerle ilgilenemeyeceğini anlayan Ali Bey onun yanına bir çırak aramaya başlar. Akşam Rauf yine Muharrem'i ziyaret eder. Rauf ona yapacağı işleri anlatır ve artık dergaha taşınması gerektiğini söyler. Muharrem sorumluluktan korkmaktadır ve anne babasından kalma alıştığı hayatını geride bırakmak istememektedir. Rauf ona dini hikayeler anlatır, ikna eder ve tereddütlerinden kurtulmasını sağlar. Beraber eşyalarını dergaha taşırlar. Dergahtaki ilk gecesinde anne babasının ruhunu evde bırakmış olmaktan huzursuz olan Muharrem dua ederek rahatlamaya çalışır.

Bir sonraki gün Ali Bey'in bulduğu yeni çırak Muhittin işe başlar. Ali Bey Muharrem'den ona göz kulak olmasını ve işleri öğretmesini rica eder. Çocuğun dış görünüşü onlara pek uygun değildir, uzun saçlı küpeli bir çocuktur, Ali Bey Muharrem'e çırağın saçlarını kestirmesini ister. Muharrem de çırağın sigara içmesinden rahatsız olmuştur, ona sigara içmemesi, işe geç kalmaması ve dükkanın temizliğinden kaytarmaması gibi öğütler verir. Ayrıca Ali Bey'in istediği gibi saçlarını da kestirecektir. Yeni çırak Muhittin hiçbir şeye itiraz etmez, her şeye peki der. Birine patronluk taslamak Muharrem'in hoşuna gitmiştir, Ali Bey gibi o da Muhittin'den kendisine de çay söylemesini ister. Muharrem Ali Bey'in masasına

oturur ve dergahın işleriyle ilgili çalışır. Daha sonra da dükkanı Muhittin'e emanet edip çıkar. Dergaha ait olan kiralık yerleri gezerek kiralari toplar. Oldukça gergindir. Kiralari toplarken kiracıların şikayetlerini de dinler. Ancak bir sorunu vardır, kadınlarla konuşmakta zorlanmaktadır. Muhittin yavaş yavaş işleri öğrenmeye başlar, Muharrem artık iş yeriyle neredeyse hiç ilgilenmemektedir, bütün zamanını dergahın işleri alır. Sonunda tüm kiralari toplayıp hesaplar denk çıkınca Muharrem rahatlar ve paraları Rauf'a teslim eder. Bu arada dergahtaki zikirlele katılmaya da devam etmektedir. Zikirden sonra Şeyh Efendi Muharrem'e yaptırdığı tamirlerde kendi adamlarını kullanması konusunda uyarıda bulunur ve ona bir cep telefonu verir. Muharrem odasına döndüğünde bir sürü yeni kıyafet, yeni bir saat, pahalı bir tespih onu beklemektedir, o bu hediyelerden rahatsız olurken Rauf onu bu hediyelerin gerekliliğine ikna eder. Bu arada Muharrem'e bir araba ve bir de şoför tahsis edilmiştir.

Kadınla, evlilikle, cinsellikle pek ilgisi yokmuş gibi görünen Muharrem geceleri erotik rüyalar görmekte, rüyasında boşalmakta ve uyandığında bunun utancını duymaktadır. Her rüya gördükten sonra tövbe çekerek hızla banyoya koşar, hemen yıkanır, abdest alır ve dua okur. Evinde oldukça rahat yaptığı banyo dergahta bir işkence haline gelmiştir. Çünkü duşa gitmek için herkesin içinden geçmek zorundadır. Erotik rüyalarından birini görüp uyanınca hızla banyoya gittiği bir sabah avluda Şeyh Efendi ve Rauf'la karşılaşır. Oldukça utanmıştır. Sonrasında anne ve babasının mezarını ziyaret edip onlara dua eder ve mezarlarını temizler.

İş yerinde sürekli Ali Bey'in yerinde oturup hesaplarını yapan Muharrem, artık Muhittin'e tam da en başta Ali Bey'in kendine davrandığı gibi davranmaktadır. Ali Bey de artık Muharrem'den iş isterken çekinmektedir. Bu arada Muharrem'in görüntüsü de oldukça değişmiştir. Artık oldukça şık takım elbiseler giymekte ve kendine bakmaktadır. Şeyh Efendi Rauf'a Muharrem'i evlendirmeleri gerektiğini, ona eş olarak ortanca kızını uygun gördüğünü söyler. Bu sırada kızı da başında pembe baş örtüsü ile onlara şerbet ikram eder. Muharrem önceleri sırada beklediği devlet dairelerinde artık sıraya girmemekte, müdürlerle çay kahve içerek işlerini

halletmektedir. Yine müdürlerden biriyle çay içip işlerini halettirdiği bir günde dışarıda iki kişinin sırada beklememesi ve hak yemesiyle ilgili kendi hakkındaki konuşmalarını duyar. Kira almaya gittiği bir tamirhanede de kiracılar rakı içmektedir, rakı sofrasını görünce çok rahatsız olur, onların verdiği parayı alırken de huzursuzdur. Bu arada kiracı binanın kaçak olduğunu söyler. Akşam Muharrem içki içen kiracıyla ilgili rahatsızlığını Rauf'a iletir. Onlardan aldıkları paranın hayır olmadığını düşünmektedir. Rauf adamın kirasını günü gününe ödediğini, içmesinin onları ilgilendirmediğini söyleyerek konuyu kapatır. Bunun üzerine Muharrem sıraya girmemekle ilgili rahatsızlığından da bahseder ve ödemeleri banka yoluyla yapmayı önerir. Ancak Rauf bankaların faiz aldığını, yatırılan faturaları da geç yatırıarak buradan da haram olan faizi kazandıklarını söyleyerek öneriyi reddeder. Muharrem o zaman tekrar sıraya girmek istediğini başkalarının hakkını yemenin doğru olmadığını söyler. Rauf onun zamanının kıymetli olduğunu, dergahın devamı için herkesin üstüne düşüne yapması gerektiğini söyleyerek Muharrem'i tersler. Muharrem oldukça bozulmuş ve kafası karışmıştır. İnançları, bildikleri ile yaşadıkları arasında bocalamaktadır. Kafası sürekli içki içen kiracıdadır. Bir kez daha konuyu gündeme getirmesi üzerine Rauf kızgın bir şekilde kiracıya bir dahaki ay çıkarmasını ister.

Gece erotik rüyalarından birini gören Muharrem bu sefer rüyada kadının ikram ettiği içkiden içer. Uyanınca yine pişmanlık ve utançla kendini sorgular. Neden hep aynı kadını gördüğünü de anlayamamaktadır. Banyodan dönerken onu avluda bekleyen Rauf ile karşılaşır. Rauf Şeyh Efendi'nin onu evlendirme fikrinden bahseder. Muharrem kesin bir tavırla oraya evlenmeye değil yüz sürmeye geldiğini söyler.

Aradan zaman geçer, Muharrem dergahın para işlerinde oldukça ustalaşmıştır, artık herkes onu tanımakta ve hürmet etmektedir. Belediye başkanları gibi önemli kişilerle rahatlıkla görüşebilmektedir ve herkes ona 'Muharrem Efendi' demektedir. Eski işyerinde de sürekli olarak telefonlar Muharrem için çalmaya başlamıştır. Ali Bey Muharrem'i arayanlardan bunalmıştır.

Muharrem'in rahatsız olduğu içki içen kiracılar çıkartılır ve depoya kiralık ilan verilir. Bu sırada kirayı almak için uğradığı evlerden birinde adam çok hastadır, 3 çocuk vardır ve kadın kirayı ödeyecek durumları olmadığını söyler. Muharrem tekrar uğrayacağını söyleyerek evden ayrılır. Dergahta durumu Rauf ve Şeyh Efendi'ye anlatır. Rauf bu sırada bir sonraki ay kiralara yapılacak zamları hesaplamaktadır. Muharrem ailenin durumunun güçlüğünden, zam yapılırsa kirayı hiç ödemeyeceklerinden bahseder. Şeyh Efendi Adem'den beri fakirle zenginlerin olduğunu ancak fakirleri gözetmek için dergahtan bir öğrenci giderilmesi gerekirse onu Muharrem'in seçmesi gerektiğini söyler. Rauf da içki içiyor diye parasını ödeyen adamı çıkartıp dini bütün diye kira ödemeyeni tutmanın yanlış olduğunu söyler. Muharrem'in kafası iyice karışmıştır. Rüyaları da giderek karmaşıklaşır. Erotik rüyalara artık paralar, acımasızca parçalanan etler eklenmiştir. Muharrem'in yaşadığı iç hesaplaşmalar psikolojisini bozmaya başlamıştır. Kendini iyi hissetmediğı bir gün dergaha gidip Şeyh Efendi'yi görmek ister ancak Şeyh halvete girmiştir ve kırk gün çıkmayacaktır. Bunu duyan Muharrem yıkılır. Rauf ona sırrını saklamasını, Şeyh Efendi çıkınca ona anlatmasını söyler. Sıkıntısını 40 gün içinde taşıma düşüncesi Muharrem'i iyice bunalıtmıştır. Bu sırada dergahın delisiyle göz göze gelirler. Deli suyla oynamaktadır. Aynı suya Muharrem'in yansıması düşer.

Muharrem işyerine geldiğinde Ali Bey'in kahvesini unuttuğı için kendisine takılan kahveciyi azarlar. Kahveci şaşırmıştır. Baştaki yumuşak huylu Muharrem'den eser yoktur artık. Ali Bey'in masasında hesap yaparken daha önce de işyerine gelip kendisini soran müteahhit Erol uğrar. Muharrem'e 500 kilo çuval almak istediğini söyler ve parasını sorar. Muharrem hesap yapar, çıkan sonuç 3 milyardır ama adama 9 milyar der. Kafası iyice allak bullaktır, hesap makinesinin ekranında farklı sayılar görmektedir. Adam parayı peşin ve dolar olarak öder. Çuvalların bahane olduğunu esas gelme maksadının Muharrem ile tanışmak olduğunu söyler. Adam gittikten sonra Muharrem yaptığı yanlış hesabı düşünmeye ve iyice bunalmaya başlar. Bu sırada bankadan gelen çırak Muhittin'i şiddetli bir biçimde azarlar. Ali Bey gelince ona yaptığı satıştan ve hatalı hesaplamadan

bahseder ancak çuvalları 7 bine sattığını söyler. Ali Bey durumdan memnundur, ticarete böyle şeylerin olabileceğini zekat ve fitrelerini verdikleri sürece sorun olmadığını söyler. Dergahın Muharrem'in sadece kalbini değil zihnini de açtığını düşünmektedir. Muharrem'se yaptığını bir türlü içine sindirememektedir. Kendi kendine kalan 2 bini nasıl halledeceğini düşünerek ve dalgın bir şekilde yağmurun altında sokaklarda yürür. Yolda görenler halinin tuhaflığını fark ederek iyi olup olmadığını sorar, bu arada insanlar ona artık “Hoca Efendi” demektedir. Evine giderek parayı bir dolaba saklar. Vicdanı iyice rahatsız olmuştur, anne babasının duvardaki resmine bakakalır. Daha sonra dergaha giderek saatlerce namaz kılar. Onun bu durumunu gören Rauf endişelenmiştir. Muharrem Şeyh'i görmek istemektedir artık sabrı kalmamıştır ama Rauf olmayacağını isterse kapısını açmayı denemesini söyler. Muharrem kapıya kadar gider ama çalmaya cesaret edemez, bir süre kapının önünde bekler. İi bir türlü rahat etmeyen Muharrem akşam odasında ağlar.

Ertesi gün iş yerinde sabah ilk iş Muhittin'i azarlamaya başlayan Muharrem onun Kosova için yardım toplamasına çok sinirlenmiştir. Tartışmaya başlarlar, Muhittin savaştan ve savaş zamanı dualarının cevapsız kaldığını söyleyince Muharrem iyice zıvanadan çıkar. Sonra sakinleşip nasihat vermeye başlar. Verdiği nasihatlar kendine söylenmiş gibidir, Muhittin'e söyledikleri üzerinden Muharrem kendi iç hesaplaşmasını yapmaktadır. Bu sırada daha önce çuval alan müteahhit bir arkadaşıyla gelir yine 500 kg çuval almak istediklerini söyler. Adam uvalın bahane olduğunu onun ününün her yere ulaştığını ve maksadın onunla tanışmak olduğunu söyler. Muharrem çok tedirgin olmuştur, tekrar aynı paradan ve fazla fiyata satma fikri onu çok rahatsız eder. İşyerinde duramaz ve sokağa fırlar. Yağmurun altında sokaklarda nereye gittiğini bilmeden koşar. Bu sırada bir kuyumcуда rüyasında gördüğü kadına rastlar. Kadın dolarla altın almaktadır, Muharrem kadını takibe başlar. Kadın dergaha girer. Muharrem çok şaşırmıştır, kadını durdurarak orada ne aradığını sorar. Kadın Şeyh Efendi'nin kızı olduğunu söyleyince Muharrem ağlamaya başlar, yağmurun altında sinir krizi geçirir. Şeyh Efendi zikir öncesinde Muharrem hakkında konuşur, Muharrem iyice kötüleşmiştir, kendinde değildir.

Dergahta ona bakarlar, ilaçlarını verirler ama Muharrem kendinde değildir. Onunla ilgilenenlerden biri de Şeyh Efendi'nin kızıdır. Film Nazım Hikmet Ran'ın şu şiirinin ekranda belirmesiyle sona erer: ‘ Çok alametler belirdi, vakit tamamdır. Haram helal oldu, helal haramdır. Kendi kendimizle yarışmaktayız gülüm. Ya ölü yıldızlara götüreceğiz hayatı ya da dünyamıza inecek ölüm.’

3.3.9.2. Senaryonun Yapısal Sorunları

Çatışma: Filmde ana çatışma giriş bölümünde verilmemiştir. Uzunca bir süre seyirci çatışmaya hazırlanmış ancak çok uzun dakikalardan sonra filmin ortalarına doğru çatışma ortaya çıkmıştır. Hazırlık süresinin bu kadar uzun olması seyircideki merak unsurunu azaltmaktadır.

Filmde rüyalar Muharrem'in en temel iç çatışmalarından birinin anlatılmasında kullanılmıştır. Rüyada gördüğü kadın, kadının sürekli pembe giymesi ve daha sonra pembe başörtülü kadının Şeyh'in kızı çıkması gibi simgesel anlatımlarla rüya sahneleri karakterin iç dünyasını anlatmaktadır. Karakterin tutucu ve dindar özellikleri fiziksel arzularıyla çatışmaktadır. Karakter bu çatışmadan da yine din yoluyla, ibadet ederek kurtulmaya çalışır.

Karakterin ana çatışması ilk kez filmin 20. dakikasında ortaya çıkar. Şeyh Efendi'nin Muharrem'den dergahın para işlerine bakmasını istemesiyle o güne kadar dünya işlerinden kendini arındıran ve hayatını tamamen ibadete adanmış Muharrem'in ana çatışmasını oluşturacaktır. Bu çatışma aynı zamanda karakterin değişiminin de itici gücü olacaktır. Senarist bu değişimi Muharrem'in iş yerindeki konumu üzerinden vermiştir. Önceleri patronuna çok saygılı, her işe koşturan Muharrem'in dergahta güçlendikçe patronun masasına oturması, onunla ilişki biçimini değişmesi, yeni gelen çırağa patronluk taslamaya başlaması ve iş yerindeki büyük para ilişkilerinin Muharrem üzerinden dönmesi onun değişiminin adımlarını temsil eder. Bu değişim de yine çoğunlukla diyaloglar yoluyla aktarılmıştır.

Senaryonun gelişme bölümünde karakterin iç çatışmaları da gitgide artar. Tarikatın para ile olan ilişkisi, para karşısındaki tutumu Muharrem'in iç çatışmalarını arttırır. Bu bölüm aynı zamanda karakterin bazı kararlar aldığı ve mücadeleye devam ettiği bölümdür. Muharrem bir iki kez görevinden vazgeçmeye çalışsa da Rauf ve Şeyh Efendi tarafından ikna edilerek tekrar gitmesi gereken yola döndürülür. Gelişme bölümünde karakterin diğer iç çatışması, cinsellik de karakterin dünyasındaki yerini arttırarak, rüyalarındaki fantezilerin artmasıyla kendini gösterir. Rüyalara artık cinselliğin yanı sıra içki gibi, para gibi başka günahlar da eklenmiştir. Giderek artan bu çatışma bir süre sonra karakter için dayanılmaz boyuta gelecektir.

Karakter: Senaryoda ana karakter Muharrem tüm hatlarıyla tanıtılmış, geçmişi, yaşam tarzı, hayalleri, düşünceleri seyirciye aktarılmıştır. Ayrıca Muharrem'in davranışlarının arkasında yatan sebepler , motivasyon kaynakları, çatışmaları da açık ve nettir. Karakter nedensiz yere davranışlarda bulunmaz ve değişimlerinin tamamının sebepleri belirgindir. Bu nedenle Muharrem karakterinin tutarlı bir karakter olduğunu söyleyebiliriz. Filmin diğer kişileri ise tiptir. Herhangi bir derinlikleri, yaşanmışlıkları yoktur. Yaptıkları şeyleri de yapmak zorunda oldukları ya da öyle yapmak istedikleri için yaparlar. Bu nedenle filmde Muharrem dışındaki film kişileri tiptir.

Öykü: Senaryo Kuran'ı Kerim'den bir alıntıyla başlar. Yazıyla verilen bu alıntı 'De ki değişmeyen gerçek geldi, sahte ve tutarsız olan yıkılıp gitti. Zaten sahte ve tutarsız olan er ya da geç yıkılıp gitmek zorundadır.' Cümlesidir. Bu cümle aslında filmin de temasıdır. Senarist işini şansa bırakmamış, biraz anlatacakları ve filmin vermek istediği mesajla ilgili bilgiyi direk olarak iletmeyi tercih etmiştir. Böylece filmin teması filmin daha ilk karesinde net bir şekilde seyirciye gösterilmiştir. Filmin ismi olan 'Takva' da kelime anlamı olarak 'Kötülüklerden kendini sakınma' anlamına gelmektedir. Ve burada da yine filmin temasına dair bir ipucu vardır. Ayrıca seyirciye izleyecekleri filmin konusunun dinle bir bağlantısı olduğu da daha ilk dakikadan anlatılmıştır.

Senaryoda neden sonuç ilişkileri kurulmuş ancak hiçbir zaman derinlemesine açıklamalar yapılmamıştır. Genellikle bu nedenler tek bir cümle ile seyirciye aktarılmıştır ancak senaryoda seyircinin kafasında tutarlı bir hikaye ve karakter inancını yaratacak yoğunlukta açıklama sahneleri yoktur. Örneğin Şeyh'in kızını Muharrem nerede görmüştür ve genç kadın onu çok iyi tanırken o neden kadının kim olduğunu bilmemektedir? Gibi bir takım sorular yanıtsız bırakılmıştır. Ayrıca sergileme bölümüne o kadar uzun yer verilmiştir ki karakterin değişimi çok hızlı bir biçimde olmak zorunda kalmıştır. Ayrıca Muharrem'in geçirdiği değişimin ne kadar bir zamana yayıldığı da tam olarak algılanamamaktadır. Eğer bu değişim daha uzun ve detaylı bir biçimde aktarılsaydı karakter de daha inandırıcı ve tutarlı olurdu. Değişim çok hızlı olduğu için sonuç da çok hızlı olmuştur. Ayrıca seyirci Muharrem'in geçmişi hakkında anne babasının öldüğü dışında neredeyse hiçbir şey bilmez. Oysa bir karakteri inandırıcı kılan onun geçmişi yani davranışlarının arkasındaki nedenler, onun yaşanmışlıklarıdır.

Zaman ve Mekan: Senaryoda mekanlar karakterleri tanımlamak ve öyküyü güçlendirmek için kullanılmıştır. Sergileme sahnesinde ana karakter Muharrem'in evi gösterilerek, yaşadığı yer, yaşam koşulları ve nasıl biri olduğuyla ilgili detaylı bilgi verilmiştir. Daha girişte hemen Muharrem'i sürekli abdest alırken ve namaz kılarken görürüz. Böylece oldukça dindar biri olduğu anlatılmıştır. Evi eski, bakımsızdır ve buradan da Muharrem'in mali durumunun çok da iyi olmadığı anlaşılır.

Anlatım Dili: Filmin anlatım dili hem diyaloglar hem de görüntülerden oluşmuştur. Giriş sahnesinde olduğu gibi bazen hiç diyaloga yer verilmeden tamamen görüntülerle anlatıma yer verildiği gibi bazense sadece diyalogla anlatım oluşturulmuştur. Örneğin filmin başında Şeyh Efendi ile Rauf'u ilk konuşma sahnesine Şeyh Efendi ve Rauf arasında geçen konuşma ve Muharrem'e bir görev düşeceğinin açıklanması filmin ana hikayesini seyirciye işaret eder. Burada karakterin geçireceği ana değişimin de ilk sinyalleri verilmiş olur. Ayrıca iki karakterin arasındaki konuşma Muharrem'in kişiliğini seyirciye aktarmak için

kullanılmıştır. Diyaloglar karakterleri tanımlamak için de kullanılmıştır. Ayrıca sahne Rauf ve Şeyh Efendi arasındaki ilişkiyi tanımlamaktadır. Filmde karakter ilişkileri genellikle diyaloglar yoluyla aktarılmıştır. Bazen direk karakterler arasındaki bazen iki karakterin başka bir karakter hakkında konuşması yoluyla ilişkiler ve durumlar açıklanmıştır. Filmde kullanılan dil ve kelimeler de yine karakterin yapısı hakkında bilgi vermektedir. Örneğin karakterlerin sürekli dini kelimeler kullanması, sürekli her şeye bismillah diye başlamaları onların dindarlığının da altını çizmektedir.

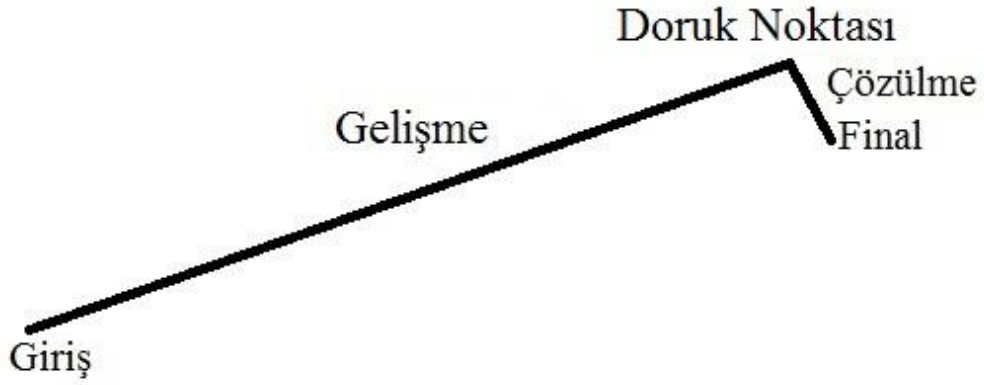
Senaryoda diyaloglar çoğu zaman karakterlerin duygu ve düşüncelerini aktarmada anlatım aracıdır. Karakterler kendi kendilerine uzun uzun konuşarak iç dünyalarını seyirciye aktarır. Özellikle Muharrem sık sık kendi kendine konuşur.

Senaryoda renk ögesi de simgesel olarak kullanılmıştır. Rüyalardaki pembeli kadının pembe baş örtülü Şeyh kızı çıkması ya da rüyaların tonunun arzunun rengi olan kırmızıya doğru kayması bu kullanımlardan biridir. Ayrıca dini mekanların rengi olan yeşil, tarikatların zikir kıyafeti olan açık kahverengi de filmde kullanılan diğer renk sembolleridir.

Final: Filmin sonuç bölümüne girildiğinde karakter artık hem içsel hem de dışsal olarak bir değişim geçirmiştir. Artık yeni hayatına ve görevine alışmış, ona göre davranmaktadır. Ayrıca dış görünüşü de filmin en başından oldukça farklıdır. Artık şık kıyafetler giymekte ve pahalı saatler takmaktadır. Ancak bu durum ve giderek artan günahlar-arzular karakterin içsel çatışmalarını da oldukça arttırmıştır. Her bunaldığında yanına koştuğu ve huzur bulduğu Şeyhin de 40 gün süreyle kendini halvete kapatması bardaktaki son damla olur. Karakter bir türlü rahatlayamamakta ve çatışmaları dayanılmaz bir boyuta gelmektedir. Karakterin istemeden de olsa işyerine gelen bir müşteriden fazla para alması ve bunu yapmaya devam etmek zorunda olması onu doruğa ulaştırır. Artık gerilim onun baş edebileceğinden fazladır. En sonunda da diğer çatışmasının nedeni olan pembe baş örtülü kadının şeyh efendinin kızı olduğunu öğrenmesiyle Muharrem artık

Çatışmalara dayanamaz hale gelir ve aklını yitirir. Böylece filmin finali doruk noktasından hemen sonra gerçekleşmiş olur. Kapalı finaldir.

3.3.9.3. Senaryonun Dramatik Yapı şeması



Senaryo girişten sonra başlayan ve oldukça uzun süren bir gelişme bölümüne sahiptir. Bu gelişme bölümünde ağır gerçekleşen bir yükselme de söz konusudur. Bu nedenle yükselme eğrisi şemada geleneksel dramatik yapı şemasına oranla daha eğik ve uzun yer almıştır. Gelişme bölümü doruk noktasına kadar yükselmeye devam eder. Doruk noktasından sonra kısa bir çözölme ve ani bir final çok hızlı bir biçimde, art arda gerçekleşir.

3.3.10. Güzellğin On Par'etmez

3.3.10.1. Öykü Akışı

Veysel Anna'yı evinden almak için gider, elinde kırmızı bir gül vardır. Kapıyı Anna'nın babası açınca gülü arkasına saklar, heyecanla beklerken babasının söylediklerini duymaz bile. Anna gelir ve birlikte ıkalar. Veysel asansörde Anna'nın elini tutar. Veysel evde müzik dinlemekte bir yandan da bahçede oynayan

Anna'yı izlemektedir. Anna kafasını kaldırıp bakınca Veysel de eğilip saklanır. Bu sırada annesi içeri girer ve Veysel'e babası Hüseyin'i sorar. Veysel de işe gittiğini söyler. Annesi daha sonra abisinden haber olup olmadığını sorar, Veysel cevap vermez. Akşam odasında kitap okumaya çalışan Veysel annesinin ağladığını görünce abisini bulmak için dışarı çıkar. Etraftaki tüm kahve ve benzer mekanlara bakar, sonunda bir otobüs durağında arkadaşlarıyla sohbet eden abisi Mazlum'u bulur. Mazlum onu görünce çok sinirlenir ve eve gitmesini ister. Veysel eve gelmesini yoksa babasının bir daha onu eve almayacağını anlatır. Mazlum öyle bir babası olmadığını, dağdan inmiş birinin ona hayatı öğretemeyeceğini, eve de gelmeyeceğini söyleyerek Veysel'i iter. Veysel ağlayarak eve doğru yürür. Yolda kız arkadaşını eve dönmeye ikna etmeye çalışan bir adam görür. Kız adamlı dönmez, ona bir tokat atar ve gider. Etraftakiler gürültüden rahatsız olmuştur. Veysel eve döndüğünde annesi hala ağlamaktadır, Veysel'e abisini bulup bulamadığını sorar, Veysel cevap vermeyerek odasına geçer ve uyumak üzere üstünü çıkarmaya başlar. Bu sırada evin kapısı açılır, Veysel konuşmaları odasından duyar. Gelen Mazlum'dur. Annesi ağlayarak nerede olduğunu sorar. Mazlum konuşmak istemez sadece uyumak istemektedir. Annesi izin vermez ve nerede olduğunu sorar. Tartışmaya başlarlar, Mazlum onların bulduğu işte çalışmak istememektedir ve babasının da bir terörist olduğunu düşünmektedir. Kavganın ardından Mazlum yine çıkıp gider. Annesinin ağlaması üzerine yanına giden Veysel'i annesi sinirle odasına geri yollar. Veysel annesinin ağlama sesini duymamak için kulaklıkla türkü dinler.

Ertesi gün okula giden Veysel Anna'nın kendisine kalp şeklinde bir çıkartma hediye ettiğinin hayalini kurar. Yanındaki arkadaşının seslenmesiyle kendine gelir. Öğretmen kimin şiir okumak istediğini sorar, Veysel'im arkadaşı ısrarla el kaldırır ama öğretmen Kadir adlı başka bir öğrenciyi tahtaya kaldırır. Kadir rap şeklinde bir şiir okur, sınıf tempo tutar, en sonunda da alkışlar. Öğretmen bir dahaki sefere küfür içermeyen bir şey okumasını ister. Başka kimin şiir okumak istediğini soran öğretmen ısrarla el kaldıran Veysel'in arkadaşını yine görmezden gelir ve Veysel'e dönüp şiir ezberleyip ezberlemediğini sorar. Veysel Almanca bilmediği için hiçbir şey anlamamaktadır. Kadir çevirmenlik yapmayı teklif eder ancak öğretmenin

söylediklerini çevirmez, bunun yerine Veysel'in annesine hakaret eder. Veysel Kadir'e saldırır ve onları ayırmak isteyen öğretmene yumruk atar. Veysel'in babası Hüseyin okula gelmiştir, öğretmen ve müdür ona Veysel'in derslerinin kötü olduğunu ve sınıfta kavga ettiğini anlatmaya çalışırlar. Eğer Veysel derslerini düzeltmezse sorunlu çocukların gittiği okula gönderilecektir. Hüseyin söylenenlerin çoğunu anlamaz ve sadece evet diye cevap verir. Öğretmen tercüme ettirmeleri için her şeyi yazmıştır, giderken Veysel'e güle güle der ama cevap alamaz. Müdüre ne yapacağını bilmediğini Veysel'in selam bile vermediğini söyler. Veysel ve babası eve dönüş yolunda hiç konuşmazlar. Apartmanın bahçesine girince Veysel Anna'yı görür ve onu izlemeye başlar, Hüseyin de bahçedeki bir kadından öğretmenin verdiği kağıdı tercüme etmesini rica eder ancak kadın yardımcı olamaz. Başka bir komşunun kapısını çalarlar, kapıyı açan kadın okuma yazması olmadığını kocasının da namazda olduğunu daha sonra gelmelerini söyler. Gittikleri başka bir komşu da mektubun Almancası'nın ağır olduğunu ancak orada doğan birinin çevirebileceğini anlatır. Diğer bir komşunun kapısını çalarlar, kapıyı açan daha önce kız arkadaşı tarafından terk edilen kişidir. Mektubu çevirir. Öğretmen Veysel'in derslerini yapmadığı takdirde sorunlu kişilerin gittiği okula yollanacağını yazmıştır. Hüseyin adamdan oğlunun derslerine yardım etmesini ister ama adam işi olduğunu söyleyip kapıyı kapatır. Hüseyin Veysel'e derslerine çalışmadığı için kızar ve bir tokat atar. Akşam Veysel ders çalışırken anne ve babası içeride kavga etmektedir. Annesi çocuklarının durumu için kocasını suçlamaktadır. Hüseyin dağa çocuklarının bir kimliği olabilsin diye çıktığını söyler. Kavga daha da büyür adam çıkıp gider. Veysel balkona çıkar orada mektubu çeviren komşusuyla karşılaşır. Komşu onun bütün bunlara dayanmasının mümkün olmadığını söyler. Veysel okulda çok başarılı olduğunu ve bütün sınıfın kendisini alkışladığını hayal eder.

Veysel Anna'ya şiir yazmıştır, onun evden çıkmasını bekleyip peşine takılır. Ancak yolda abisi Mazlum ve bir arkadaşı yolunu keser. Mazlum onun evden para çalmasını istemektedir ama Veysel kabul etmez. Mazlum bu sefer de çantasındaki yemeğini ister Veysel'den, Veysel tam verecekken Hüseyin gelir ve Veysel'e hemen okula gitmesini söyler, Mazlum'u görmezden gelir ve yoluna devam eder. Mazlum

çok sinirlenmiştir. Babasının arkasından bağırmaya başlar. Onun gelişyle hayatlarının mahvolduğunu, sevgilisinin kendisini terk ettiğini, sokakta dövüldüğünü anlatır. Mazlum daha sonra üzerindeki çıkartıp göğsündeki ay yıldız dövmesini göstererek ‘Ne mutlu Türküm diyene’ diye bağırır. Hüseyin gelir ona Mazlum diye bir oğlu olmadığını söyler ve gitmesini ister. Mazlum babasını iter, arkadaşı araya girerek Mazlum’u uzaklaştırır. Mazlum giderken İstiklal Marşı’nın okur. Veysel okula geç kalmıştır, başlayan dersin sesini duyunca içeri girmekten çekini, bir süre kararsız kalır, sonra girer. Öğretmen eliyle yerine geçmesini işaret eder, sınıftakiler Veysel’e güler. Veysel teneffüste arkadaşına yazdığı şiiri okutur, arkadaş Aşık Veysel’i hiç duymamıştır. Şiiri Almanca yazması gerektiğini söyler. Bu arada Anna da arkadaşlarıyla bahçede sohbet etmektedir. Kadir kızın yanına gelerek ona sarılır. Veysel’in arkadaşı kızın numarasını alması gerektiğini yoksa trenin kaçacağını söyler. Veysel eve döndüğünde komşusunun kapısını çalar ve odan şiiri çevirmesini ister. Adam önce olumsuz yanıt verir ama Veysel’in gitmeyip kapıda beklemesi üzerine onu içeri alır. Veysel ona Aşık Veysel dinletir. Adam adının Aşık Veysel’den gelip gelmediğini sorar, Veysel evet der. Adam babasının terörist olup olmadığını sorar, Veysel ‘gerilla’ diye cevap verir. Adamın sorması üzerine Veysel babasının Kürt annesinin Türk olduğunu anlatır. Adamın isteği üzerine biraz Kürtçe konuşur. Adam şiiri çevirir. Veysel de sürekli Almancasını okuyup çalışır. Arada adam da yanlış okuduğunda düzeltir. Okulda arkadaş da sürekli yardım etmektedir. Uzun süre çalıştıktan sonra sonunda şiiri tamamen ezberlemeyi başarır. Veysel komşuda şiire çalışırken dışarıdan annesinin bağırırları gelir. Komşu yardıma koşar. Veysel de kapıdan olan biteni dinlemektedir. Polis gelmiş Mazlum’la ilgili bir şeyler söylemektedir ancak Almanca bilmedikleri için aile hiçbir şey anlamaz. Komşu çevirmenlik yaparak Mazlum’un karakolda olduğunu, elinde uyuşturucu gibi bir şeyle yakalandığını açıklar. Hep beraber karakola giderler. Veysel eski fotoğraflara bakar, yatakları hazırlar ve yatar. Gece geç saatte açılan kapı sesi ile uyanır. Gelen anne ve babasıdır, babası ağlamakta annesi sakinleştirmeye çalışır.

Kadir Veysel’in yanına gelerek abisini duyduğunu, artık onun da onlardan olduğunu, bir şeye ihtiyacı olursa kendisine gelmesini söyler. Veysel abisine ne

olduğunu soran arkadaşına cevap vermez. Sınıfta öğretmen şiiri ezberleyip ezberlemediğini sorar. Veysel tam hevesle ayağa kalkmışken Kadir öğretmene beraber başka bir şey yapacaklarını söyler, öğretmen onlara bir hafta daha süre verir. Veysel anne ve babasıyla abisi hakkında bilgi almaya gider. Görevli tercüman vasıtasıyla onlara bilgi verir. Mazlum uyuşturucu ile yakalanmış ve polise de saldırmıştır. Ağır ceza yemesi halinde Türkiye'ye geri yollanabileceklerdir. Görevli Hüseyin'in aften yararlandığını artık geri dönebileceğini, Türkiye'de bir sorun yaşamayacaklarını söyleyince, anne Türkiye'de sürekli tehdit edildiklerini ve can güvenlikleri olmadığını anlatır. Görevli de bunun resmi kurumları ilgilendirmediğini söyler. Aile resmi olarak bir şey ispatlayamayacaklarını çünkü tehditlerin resmi yoldan yapılmadığını söyler. Tercüman araya girerek onları sakinleştirmeye çalışır. Görevli Veysel'in derslerini sorar, eğer onun dersleri iyi olursa kalmalarına izin verilebileceğini söyler. Anne de sadece 6 aydır Avusturya'da olduklarını derslerinin iyi olmasının imkanı olmadığını açıklar. Ailece hapishaneye Mazlum'u görmeye giderler ancak mazlum sadece Veysel'i görmek ister. Hüseyin çok sinirlenir ve çeker gider. Veysel abisinin yanına geçer. Mazlum çok iyi olduğunu, hapishane koşullarından memnun olduğunu anlatır ve annesini sorar. Onu üzmemiştir. Bir insanın babası nasıl oğlunun da onun gibi olacağını söyler. O da babası gibi hapse düşmüştür. İkisi de ağlar. Mazlum küçükken babasının geceleri marangozluktan döndüğünde başlarında oturup onları izlediğini anlatır. Ağlayarak babasının o kokusunu çok özlediğini söyler. Mazlum'a derslerine çalışmasını tembihleyip kalkar, hapiste olduğu sürece ailesinin onu ziyaret etmesini istemez. Gitmeden Mazlum'a pasif kalmamasını bir şeyler yapmasını öğütler. Veysel akşam yine komşudadır. Komşu Anna'nın bahçeden Veysel'e baktığını fark eder, ona el sallamasını önerir. Veysel çekinir. Komşu da daha önce Anna'nın teyzesini ayarlamaya çalışmış ama başaramamıştır. Anna'nın Yugoslav olduğunu söyler. Veysel şaşırmıştır, Ana'nın çok iyi Almanca konuşmasından Avusturyalı olduğunu sanmıştır. Komşu onun da Kürt olduğunu ama Türkçe konuştuğunu söyler. Sonra da kız arkadaşını arayıp çevirdikleri şiiri okuduğunu ama kız arkadaşının artık onu sevmediğini söylediğini anlatır. Gece Veysel uyurken annesi gelir ve ona sarılıp uyur.

Veysel ve arkadaşı artık Kadirlerle takılmaktadır. Bahçede Ana'nın ağladığını ve arkadaşlarının onu teselli etmeye çalıştığını görür. Daha sonra sınıfta da Ana ağlamakta ve öğretmen de onu teselli etmektedir. Öğretmen Veysel'e ne istediğini sorar, Veysel ödevini vermek istemektedir, öğretmen ertesi gün gelmesini söyler. Veysel ve Anna aynı tramvay durağının farklı köşelerinde hiç konuşmadan beklemektedir. Aynı tramvaya binerler. Veysel bir süre sonra Anna'nın yanına oturur. Uzunca bir süre hiç konuşmadan otururlar. Bir süre sonra Veysel inmek için hareket eder, Anna elinden tutup onu durdurur ve biraz daha devam etmelerini önerir. Veysel Almanca adının Veysel olduğunu söyler, Anna da kendi adını söyleyerek karşılık verir, bu sırada Veysel'in elini tutmaya devam etmektedir. Veysel nereye gittiklerini sorduğunda Anna fark etmeyeceğini söyler. Tramvayla oradan oraya gezerler, bu sürede ders çalışırlar, Anna Veysel'in ödevine yardım eder, oyunlar oynayıp eğlenir, yemek yerler. Bütün bir günü tramvayda geçirmişlerdir ve artık akşam olmuştur. Veysel neden ağladığını sorduğunda Anna önemli değil diye cevap verir. Anna Veysel'in elindeki şiiri fark eder ve kendi şiiri olup olmadığını sorar. Veysel aslının Türkçe olduğunu söyler. Anna ertesi gün okulda o şiiri kendisi için okumasını ister ve Veysel'in omzuna yatar. Tramvaydan sonra eve birlikte yürürlerken Anna'nın anne ve babası gelir, baba bağırarak bir şeyler söylemektedir, Anna'yı da alıp eve girerler. Veysel eve gelirken komşuyla karşılaşır, komşu ailesinin onu aradığını söyleyerek kızla aralarında bir şey olup olmadığıyla ilgili takılır. Annesi onu çok merak etmiştir, önce kızar gibi bağırır sonra da sıkıca sarılır. Onun da gitmesinden çok korkmuşlardır. Veysel babasından özür diler. Veysel babasına şiiri Almanca olarak okur ve derslerine çalışıp Almanca öğreneceğine söz verir. Hüseyin ağlamaktadır, anne ise mutlu olmuştur. Gece uyurken Hüseyin Veysel'in yanına gelir, Aşık Veysel'den bahseder ve bir türkü söyler. Gece komşu Veysel'i uyandırmaya gelir. Beraber balkona çıkar ve bahçede sosyal görevliler tarafından götürülen Anna ve ailesini görürler. Aile sınır dışı edilmek üzere götürülmektedir. Anna'nın teyzesi ellerinde evraklar olduğunu söylese de polisi ikna etmeyi başaramaz. Veysel koşarak odasına gider ve şiiri bulur. Şiiri vermek için arabanın peşinden koşar ancak çoktan gitmişlerdir, onlara yetişemez. Bir süre sokaklarda koşar ve ağlar. Arabayı bulup şiiri verdiğinin ve

Anna'nın onunla kalmasının hayalini kurar. Gerçekteyse sokakta yalnız başına yürümektedir.

3.3.10.2. Senaryonun Yapısal Sorunları

Çatışma: Senaryonun giriş bölümünde ana karakter Veysel'in iki ana çatışması Anna'ya olan hislerini bir türlü açamaması ve ailesindeki problemler seyirciye tanıtılmıştır. Ana karakter Veysel'in çok az konuşması ve filmin anlatım dilinin diyaloglarla oluşturulması nedeniyle giriş bölümünde kimin kim olduğunu ve ana olayları kavramak oldukça güçtür. Karakterler kendilerini tanıtmazlar, kimse kimseye ismiyle hitap etmez. Bu nedenle ana çatışmayı ve yan çatışmaları algılamak da oldukça zordur. Çatışmaların neden-sonuç ilişkileri de oldukça yüzeyseldir ve çoğu zaman açıklanmamıştır. Sadece evdeki gerileme neden olan tartışmaların nedeni babanın terör örgütüne katılması ve hapis yatmasına bağlanmıştır ama bu da derinlemesine açıklanmamıştır.

Senaryoda iç ve dış çatışmalar bir arada kullanılmış ancak iç çatışmalar üzerinde daha fazla yoğunlaşmıştır. Ana karakter Veysel'in kararsızlıkları, yapmak isteyip yapamadıkları iç dünyasındaki ana çatışmaları meydana getirir. Hikayenin ana eksenini de bu iç çatışmalar üzerine kurulmuştur.

Karakter: Filmdeki kişilerin derinlikleri yoktur. Haklarında çok şey bilimiz. Ana karakterler Veysel ve ailesi hakkında bile bildiğimiz şeyler çok azdır. Bu nedenle filmdeki kişilerin karakterden çok tip olduğunu söylememiz mümkün. Kişilerin davranış nedenleri ve sebep-sonuç ilişkileri de senaryoda yer almaz. Her şey bizim bilmediğimiz ve hiç öğrenmeyeceğimiz sebeplerden dolayı olur ve biter. Örneğin adını bile hiç öğrenmediğimiz komşuyu sevgilisi bilmediğimiz bir sebepten dolayı terk eder, Mazlum bilmediğimiz bir sebepten hapse girer ; sadece polislerin geldiği sahnede komşu uyuşturucu bulunmuş galiba der ama bu da kesin bir bilgi değildir. Ayrıca ne yaptığı da belli değildir. Uyuşturucu mu satmıştır? Kullanırken mi yakalanmıştır? Anna ve ailesi neden sınır dışı edilir? Komşu onlara ihtiyaç

kalmadığını söylerken ne demek ister? Bu ve buna benzer birçok sorunun senaryoda cevabı yoktur.

Film kişileri hikaye boyunca hiçbir değişim geçirmezler. Herkes filmin başında ne düşünüyor ve nasıl davranıyorsa filmin sonunda da aynı şekilde düşünmeye ve davranmaya devam eder. Filmin karakterleri arasındaki yegane değişim Veysel'in birkaç cümle Almanca konuşmaya başlamasıdır.

Zaman ve Mekan: Ailenin ne kadar zaman önce Avusturya'ya geldiği ve çocukların durumu arasında da tutarsızlık vardır. Sosyal hizmetlerde anne daha Avusturya'ya gelmelerinin üzerinden 6 ay geçtiğini söyler ancak yaşam tarzları, Türkçeyi konuşma biçimleri ve Mazlum'un davranışları çok uzun yıllardır orada yaşayanlar gibidir. Senaryoda kullanılan dil karakterlere yazılan kelimeler Türkiye Türkçesi değildir. Örneğin anne Türkiye'de onları sivil polisin takip ettiğini anlatırken 'gizli polis' ifadesini kullanır, ya da 'altı aydır Avusturya'dayız' demez de 'yarım yıldır Avusturya'dayız' der. Bu ifadeler Almancadan çeviri yaparak konuşan, ana dili Almanca olan bir karakter için geçerlidir, Türkiye'den yeni gelen bir aile bu kelimeleri kullanmaz. Ayrıca tüm karakterlerin Türkçeleri de bozuktur. Ana dili Türkçe olan ve Türkiye'den yeni gelen bir ailenin neden Türkçesi bozuktur? Senaryoda bu soruların da cevapları yer almaz.

Ayrıca senaryoda ne mekanları ne de karakterleri tanıtan sergileme sahneleri yoktur. Bu nedenle hikayenin nerede geçtiğini bile ancak senaryonun sonlarına doğru diyaloglardan öğreniriz.

Final: Senaryoda bir çözülme bölümü yer almaz. Olaylar düğümlenir, düğümlenir ve final olur. Seyirci hikayede kurulan hiçbir düğümün sonucunu öğrenmez. Senaryo tüm karakterlerin çatışmaları devam ederken sona erer. Veysel Anna'ya kavuşmaya uğraşmakta, Mazlum ailesiyle hala konuşmamakta, komşu kız arkadaşını geri kazanamamış ve ailenin geleceği hala muallaktır.

3.3.10.3. Senaryonun Dramatik Yapı Şeması



Senaryoda giriş bölümünden sonra uzunca bir gelişme yer alır. Ancak bu gelişme bölümünde çok az bir yükselme söz konusudur. Bu nedenle yükselme eğrisi geleneksel dramatik yapı şemasına oranla daha uzun ve eğik olarak ifade edilmiştir. Doruk noktası çok geç, filmin sonuna doğru gerçekleşir ve doruktan hemen sonra final olur. Finalle doruk noktası arasında herhangi bir çözülme bölümü yer almaz.

SONUÇ

Güzel sanatların en genci sinemanın, kendinden önceki sanatların dilini, disiplinini, kurallarını oluşturmak için sahip olduğu bin yılları yoktu. Sinema sanat olarak gelişim sürecini bir sanat dalının ancak emekleme süresi olabilecek yüz yıl gibi kısa bir zamana sığdırmak zorunda kaldı. Önceleri her ne kadar teknik bir buluş gibi kabul edilip herhangi bir anlatım diline ihtiyaç olmadığı düşünülse de zamanla hem kitleler üzerindeki güçlü etkisi hem de hikaye anlatmadaki başarısı fark edildi. İlk zamanlarında tiyatro ve edebiyattan yoğun bir biçimde yararlanan sinema sesin eklenmesiyle müzik, dekor ve kostümün etkin bir biçimde kullanılmaya başlamasıyla mimari ve heykel, ışığın ve rengin anlam yaratmadaki etkisinin fark edilmesiyle resim, müzikallerin popülerleşmesi ile dans dahil kendinden önce gelen tüm güzel sanat dallarından yararlanmıştır. Bu süreçte yavaş yavaş kendi anlatım biçimini keşfetmeye başlayan yedinci sanat yararlandığı sanat dallarının önceden oluşturduğu kuralların bazılarını da zamanla kendine uyarlamıştır.

Sinemanın kendine has yazım biçimi olan ‘senaryo’nun kendi biçimini oluşturma süreci de sinemanın anlatım dilini oluşturma sürecine paraleldir. Önceleri yönetmenleri, oyuncular ve yazarlarını tiyatrodan alan sinema doğal olarak tiyatronun kurallarını uygulamıştır. Bu dönemde senaryo da sadece oyuncu hareketlerinin yer aldığı ve tüm anlatımını aynı tiyatroda olduğu gibi diyaloglar üzerine kuran bir yapıdaydı. Daha sonra edebiyatın devreye girmesiyle dil ve kelimelerin önemi arttı, diyaloglar gündelik hayattan uzaklaşıp ağırlaştı, edebileşti. Zamanla kurgunun, müziğin, ışığın, efektlerin, görsel dilin öneminin anlaşılması ile sinema yazını diğer sanat dallarının etkisinden kurtularak, görsel anlatım dilinin öne çıktığı kendine has yeni biçimini oluşturdu. Dünya sinemasında bütün bu süreçler yaşanırken Türk Sineması geriden takip ettiği bu sanat dalını kopyalama yoluna gitmiş, bir türlü ulusal sinema merkezini kuramamış ve endüstrileşememişti. Türk Sineması ancak sinemaya meraklı, farklı alanlarda eğitim almış bireylerin şahsi yetenek ve görgüleri el verdiği kadar ilerleyebildi. Tiyatronun etkisinden dünyadaki öncüleri gibi kurtulamadı ve Yeşilçam’ın temel film yapım biçiminin esinlenildiği

Mısır Sineması'nın gölgesinden uzunca bir süre çıkamadı. Uzun yıllar süren bu melodram etkisi Türk Sineması'nda gerçekçi, inanılır, tutarlı hikayeler yazılmasını da geciktirdi.

Türk senaryosu Prof. Semir Aslanyürek'in deyimiyle “amatörlerin elinde el yordamıyla ve deneme yanılmayla” yazılırken, dünyadaki önemli senaristler çoktan geleneksel dramatik yapı kurallarına dönmüştü. Amerikan Sineması 1940'lara gelindiğinde klasik yapıda yazılan, giriş-gelişme-sonuç dizilimini takip eden, sebep-sonuç ilişkileri kuvvetli ve tutarlı hikayelerin seyirciyi daha çok memnun ettiğini çünkü seyircinin duygusal bir tatminle sinemadan ayrılmak istediğini keşfetmişti. Bu formül 2300 yıl önce Aristoteles'in drama yazım kurallarını ortaya koyduğu “Poetika” adlı kitabında tüm detaylarıyla açıklanmış olan formülden farklı değildi. 1950'lere gelindiğinde Hollywood'da üretilen filmlerin neredeyse tamamı geleneksel dramatik yapıda yazılmaktaydı. Bu formülde yazılan senaryolar ne gişede ne de festivallerde yapımcılarını hayal kırıklığına uğratmıyordu ve senaristler anlattıkları hikayenin türü ne olursa olsun (skeç yapısındaki komediler hariç) geleneksel dramatik yapıda senaryolar yazıyordu. Böylece Amerikan senaryoları kolay anlaşılır, inandırıcı ve seyircinin özdeşleşme ve Katharsis yaşayarak filminden memnun bir şekilde ayrılmasına neden olacak biçimde yazılmış oluyordu. Bu da Amerikan Sineması'nın evrenselleşmesine ve tüm dünyaya rahatlıkla satılabilmesine neden oldu.

Dünyadaki örnekleri git gide geleneksel dramatik yapıya yaklaşırken Türk Senaryosu ilerleyişini rastlantısal olarak devam ettirdi. Yönetmenlerin ve sadece onların vizyonlarının yön verdiği Türk Senaryosu da Yeşilçam anlatım tarzından uzaklaşmak ve dünya standartlarında film yapmak isteyen Yılmaz Güney, Metin Erksan, Yavuz Turgul gibi yönetmenler sayesinde gerçekçilik, tutarlılık, neden-sonuç ilişkisi gibi bazı kavramlarla tanıştı. Ancak bu kavramlar genel bir etki yaratmaya yetmedi ve sadece bu yönetmenlerin filmleri ile sınırlı kaldı. Daha sonra gelen askeri darbeler ve onların sonucu olan sansür mekanizmaları da Türk Senaryosu'nun gerek içeriksel gerekse biçimsel gelişimini yavaşlattı hatta dönem

dönem durma noktasına getirdi. Doksanlarla birlikte tekrar bir üretim dönemine giren Türk Sineması günümüze kadar her ne kadar ürettiği film sayısını oldukça arttırsa da senaryoda henüz uluslararası herhangi bir ödüle ulaşmayı başaramadı. Elbette uluslararası pazarlama gücü, festivallerdeki jüri üyelerinin subjektifliği ödül alamamanın nedenleri arasında sıralanabilir ancak diğer dallarda ödül alıp senaryoda alınamamasının nedenlerinden biri de çoğu Türk Senaryosu'nun hala dünyada ideal yapı olarak kabul edilen Geleneksel Dramatik Yapı'ya uygun bir biçimde yazılmaması veya dramatik unsurların eksik ya da hatalı kullanılması olarak sıralanabilir.

Bu çalışmada en başta sorduğumuz 'Senaryo nedir?' 'Bugünkü biçimine gelene kadar ne gibi değişimlerden geçmiştir?' Sorularına birinci bölümde, 'Dramatik yapı nedir?' 'Dramatik yapı ne gibi unsurları içerir?' 'Geleneksel dramatik yapı nedir?' 'Geleneksel dramatik yapıdaki bir senaryo nasıl olmalıdır?' Sorularına ikinci bölümde cevap verilmiş ve üçüncü bölümdeyse Türk Senaryosu'nun dramatik yapı sorunlarına ışık tutmak amacıyla Türkiye'nin en eski ve en büyük film festivali Antalya Altın Portakal'ın düzenlendiği ilk tarihten itibaren verdiği En İyi Senaryo Ödüllü filmler onar yıllık periyotlara ayrılmış, her on yılı temsilen döneminde ses getirmiş, sinema tarihinde yer etmiş ikişer film seçilmiştir. Bu filmlerin dramatik yapısını belirlemek için öykü akışları detaylı bir şekilde çıkartılmış ve senaryolarında çatışma, karakter, öykü, zaman ve mekan, anlatım dili ve finali nasıl kurguladıkları ortaya konmuştur. Daha sonra bütün bu veriler ışığında her film için dramatik yapı şeması çıkartılmıştır. Ele alınan 10 filmin dramatik yapı şemasında giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini içerip içermediği, bunların hangi sırayla ve filmin tamamında ne kadar yer aldıkları gösterilmiştir.

Senaryonun dramatik yapı şemasının nasıl ortaya çıktığını anlatabilmek için tezin birinci bölümünde senaryonun ne olduğu ve var olduğu ilk günden itibaren geçirdiği tarihsel değişim ele alınmıştır. Bu bölümde sinemanın icat edildiği ilk yıllardaki senaryosuz dönem, senaryoya neden ihtiyaç duyulduğu, ilk taslaklar, ilk senaristler, ilk senaryo sendikası gibi oluşumlar anlatılmış ve böylece senaryonun

nasıl kurumsallaştığı ve film yapım sürecinin vazgeçilmez bir ögesi haline geldiği anlatılmıştır. Daha sonra Türk Sineması'nda senaryonun gelişim süreci ele alınmıştır. Burada Türk Sineması'nda senaryonun gelişim aşamaları göz önünde bulundurulmuş ve buna göre 3 dönem tespit edilmiştir. Bu dönemler senaryonun henüz Türk Sineması'na girmediği “Senaryosuz Yıllar”, ilk senaryo taslaklarının ortaya çıktığı ancak bugünkü anlamıyla tam bir senaryo metnine henüz rastlamadığımız “İlk Senaryo Taslakları-Muhsin Ertuğrul Dönemi” ve son olarak da Ömer Lütfü Akad'ın “Vurun Kahpeye” filmi için yazdığı ilk senaryo örneğinin ortaya çıkmasıyla başlayan ve günümüze kadar devam eden “Senaryolu Dönem” dir.

Tezin ikinci bölümünde senaryonun hangi aşamalardan geçtiği ve nasıl oluştuğunun anlaşılması için sinopsisten başlayarak, sırasıyla tretman, ayırlama senaryosu, çekim senaryosu ve storyboard süreçleri detaylı bir biçimde anlatılmış, senaryo yazım biçimleri ele alınmış ve örneklerle somutlaştırılmıştır. Daha sonra dramatik yapının ne olduğu, Aristoteles'ten beri kullanılan mimesis, katharsis ve özdeşleşme kavramları üzerinde durulmuştur. Bölümde en son olarak geleneksel klasik dramatik yapıdaki bir senaryonun bölümleri ve unsurları detaylı bir biçimde açıklanmıştır.

Tezin üçüncü ve son bölümündeysen araştırmanın amacı , uygulanan yöntem ve tezin hangi evreni kapsadığı açıklandıktan sonra Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi senaryo ödülü alan filmler içinde seçilen on film dramatik yapı unsurlarını kullanım ve geleneksel dramatik yapı şemasına uygunluk açısından incelenmiştir. Bu amaçla önce filmlerin öykü akışları çıkartılmış, dramatik unsur kullanımındaki sorunları tespit edilmiş ve en son olarak da dramatik yapı şemaları çizilmiştir.

Yapılan araştırmaya göre incelenen on filmin senaryosunun Geleneksel Dramatik Yapı Şeması'yla karşılaştırılması sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir:

Şema 23:

	Giriş	Yükselme	Gelişme	Doruk	Çözülme	Final	Geleneksel Yapıya Uygunluk
Karanlıkta Uyananlar		Birden Fazla	Birden Fazla	Birden Fazla	YOK	Açık	YOK
Endişe	Çok Uzun	Az	Çok Uzun		YOK	Açık	YOK
Yusuf ile Kenan		Birden Fazla	Birden Fazla	Birden Fazla	YOK	Kapalı	YOK
Faize Hücum	Çok Kısa	Az	Çok Kısa		Çok Uzun	Kapalı	YOK
Muhsin Bey						Kapalı	VAR
Tabutta Rövaşata		Az	Çok Uzun	Birden Fazla		Kapalı	YOK
Üçüncü Sayfa			Birden Fazla	Birden Fazla		Kapalı	YOK
Büyük Adam Küçük Aşk		YOK	Doruktan Sonra	Çok Erken	Çok Kısa	Kapalı	YOK
Takva			Çok Uzun	Çok Geç	Çok Kısa	Kapalı	YOK
Güzelliğin On Par'etmez			Çok Uzun	Çok Geç	YOK	Açık	YOK

Şemadan da anlaşılacağı üzere incelenen on En İyi Senaryo Ödüllü filminden sadece tek bir film, Muhsin Bey, Geleneksel Dramatik Yapı Şeması'na uygunluk göstermiştir. Araştırma sonucu elde edilen bulgulara göre incelenen filmlerden yedisi kapalı finale, üçü açık finale sahiptir. Geleneksel Dramatik Yapı Şeması ile karşılaştırıldığında incelenen on filminden dört tanesinin birden fazla doruk noktasına sahip olduğu, iki tanesi doruk noktasına çok geç ulaşırken bir tanesinin çok erken doruk yaptığı, dört film çözülme bölümüne sahip değilken, iki filmde bu bölümün çok kısa, bir filmde ise çok uzun yer aldığı, gelişme bölümünün üç filmde birden fazla, dört filmde çok uzun, bir filmde çok kısa ve bir filmde doruktan sonra geldiği, yükselme bölümünün iki filmde birden fazla, üç filmde yetersiz ve bir filmde hiç yer almadığı, giriş bölümünün ise bir filmde çok uzun ve bir filmde çok kısa olduğu saptanmıştır.

Araştırma sırasında elde edilen diğer bulgular incelenen filmlerin senaryoların anlatım dillerinin görsel bir anlatım diline uygun biçimde yazılmadığını ortaya koymuştur. Tiyatrocular Dönemi'nden beri süre gelen senaryo anlatımının diyaloglarla oluşturulması geleneğinin sinemamızın tüm dönemlerinde hakimiyetini sürdürdüğü de yine ulaşılan sonuçlar arasındadır. İncelenen on film içinde bir tek Yılmaz Güney'in Endişe filminde görsel anlatım çabalarına rastlanmıştır.

Yapılan araştırma incelenen filmlerin senaryolarının tamamında her iki çatışma türü olan iç ve dış çatışmaların bir arada kullanıldığını göstermiştir. Ancak karakterlerin iç çatışmaları neden-sonuç ilişkilerine bağlanmamıştır. Seyirciye yaşanan iç çatışmaların öncesi ve nedenleri açıklanmamıştır.

Araştırma sonucu incelenen filmlerin senaryolarında zaman ve mekan kullanımının sorunlu olduğunu ortaya koymuştur. Senaryoların hiçbirinde zaman kurgusu tam olarak seyirciye aktarılmamış ve seyircinin zamanı algılaması için herhangi bir referans verilmemiştir. Aynı zamanda mekanlar anlatım dilini tamamlamak için kullanılmamış ve hikayenin temasına hizmet eder biçimde

seçilmemiştir. Mekanlar incelenen hiçbir filmde seyirciye tanıtılmamış, herhangi bir sergileme bölümüyle aktarılmamıştır.

İncelenen 10 filmin sekizinde karakterlerin tutarlı, neden-sonuç ilişkileri içinde hareket eden, inandırıcı karakterler olmadığı ve melodram yazma geleneğinden gelen iyi-kötü, zengin-fakir gibi klişeler üzerine oturmuş tipler olduğu saptanmıştır. İncelenen on filmde yalnızca Yavuz Turgul'un 'Muhsin Bey' ve Yılmaz Güney'in 'Endişe' filmlerinde ana karakterlerin tutarlı ve inandırıcı olduğu ortaya çıkmıştır. Ancak bu filmlerde de neden-sonuç ilişkileri sadece ana karakterler için kurulmuştur. Geri kalan film kişileri tiptir.

Bu çalışmada elde edilen bulgular incelenen En İyi Senaryo Ödüllü filmlerin Geleneksel Dramatik Yapı Şeması'na uygun olmadığını ve dramatik unsurları eksik ya da hatalı kullandığını ortaya koymuştur. Buradan ortaya çıkan bir diğer sonuç festival jürisinin senaryo ödülü verirken geleneksel dramatik yapı uygunluğunu göz önüne almadığıdır. Festival jürilerinin sektörün farklı alanlarından seçilmesi, bazı yıllar jüride hiç senarist bulunmaması, her yıl jürinin ödül verirken değerlendirdiği kriterlerin de değişmesine neden olmaktadır. Unutulmaması gereken bir diğer önemli nokta da festivalde verilen ödüllerin yarışmaya başvuran filmler arasından seçilen filmlere verildiğidir. O nedenle festivalin o yıl üretilen tüm Türk Filmleri'ni değerlendirmede, dolayısıyla da bu çalışmada elde edilen bulgulardan Türk Sineması'nın geneline dair bir yargıda bulunulamayacağını söylemek yerinde olacaktır. Ayrıca çalışma sadece ödül kriterini ele almış, yarışmalara başvurmayan ya da gişede büyük hasılat elde etmiş filmleri araştırma dışında bırakmıştır. Türk Senaryosu'nun geneline dair bir saptamada bulunmak gelecek çalışmalarda ödül başarısı elde etmiş filmlerin yanı sıra gişede başarı gösteren ve yarışmada yer almayan filmlerin de incelenmesi ile mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

Kitap

- Abisel, Nilgün: **Sessiz Sinema**, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları, Ankara, 1989
- Akad, Lütfi: **Işıkla Karanlık Arasında**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004
- Akyürek, Feridun, Orhon, E. Nezi: **Dizi Senaryosu Yazmak**, İstanbul, Mediacat Yayınları, 2009
- Akyürek, Feridun: **Senaryo Yazarı Olmak**, İstanbul, Mediacat Yayınları, 2004
- Akyüz, Burak: **Komedi Oyunu ve Senaryo Yazma Tekniği**, İstanbul, Nokta Kitap, 2012
- Arnheim, Rudolf : **Sanat Olarak Sinema**, İstanbul, Hil Yayın, 2010
- Aslanyürek, Semir: **Senaryo Kuramı**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004
- Aslanyürek, Semir: **Tarkovski'den Sinema Dersleri**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012
- Aydın, Hasan: **Ünlü Yönetmenlerden Sinema Dersleri**, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2005

- Aziz, Aysel: **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri**, Ankara, Nobel Yayıncılık, 2014
- Başol, Öktem: **Senaryo Kitabı**, İstanbul, Pana Film Yayınları, 2004
- Bazin, Andre: **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Bilgi Yayınları, 1995
- Buttanrı, Müzeyyen: **Çeşitli Yönleriyle Tiyatro**, Eskişehir, Osman Gazi Üniversitesi Yayınları, 2011
- Chion, Michel: **Bir Senaryo Yazmak**, İstanbul, Afa Yayınları, 1992
- Ciment, Michel: **Passeport pour Hollywood**, Paris, Ramsay Poche, 1987
- Clarke, James: **Sinema Akımları**, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2012
- Cosandey, Roland,
Gaudreault, Andrey,
Gunning, Tom: **Une Invention du Diable?**, Lousanne, Editions Payot, 1990
- Costello, John: **Senaryo Yazımı**, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2010
- Cowgill, Linda J. : **Writing Short Films: Structure and Content for Screenwriters**, Los Angeles, Lone Eagle Publishing Co., 1997
- Çamurdan, Esen: **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996

- Egri, Lajos: **Piyes Yazma Sanatı**, İstanbul, Agor Kitaplığı, 2012
- Eisenstein, Sergie: **Film Biçimi**, İstanbul, Payel Yayınevi, 1985
- Esslin, Martin: **Dram Sanatının Alanı: Dram Sanatının Göstergeleri, Sahne, Perde ve Ekrandaki Anlamları Nasıl Yaratılır**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996
- Field, Syd: **Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2013
- Gözen, Oğuz: **Senaryo Nasıl Yazılır**, İstanbul, Akis Kitap, 2008
- Gülseren Şendur Atabek, Ümit Atabek, **Medya Metinlerini Çözümlemek İçerik, Göstergebilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri**, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2007
- Haçerlioğlu, Orhan: **Ruhbilim Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011
- Hunt, Robert Edgar, Marland, John, Richards, James: **Senaryo Yazımı**, İstanbul, Literatür Yayınları, 2012
- Indick, William: **Senaryo Yazarları İçin Psikoloji**, İstanbul, Agor Kitaplığı, 2011
- Jeancolas, Jean Pierre: **Histoire du Cinema Français**, Paris, Nathan University, 1995

- Kazan, Elia: **Bir Yaşam**, İstanbul, Afa Yayınları, 1997
- Kemal, Orhan: **Senaryo Tekniği ve Senaryolar**, İstanbul, Everest Yayınları, 2008
- M. Lotman, Yuriy: **Sinema Göstergebilimi**, Ankara, Nirengi Kitap, 2012
- Makal, Oğuz: **Sinemada Yedinci Adam**, İzmir, Ege yayıncılık, 1994
- McGrath , Declan,
Mac Dermott, Felim: **Screencraft Screenwriting**, Rotovision, LA, 1998
- MEGEP **Grafik ve Fotoğraf Alanı** , Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı, 2007
- Miller, William: **Senaryo Yazımı – Sinema ve Televizyon İçin**, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009
- Mora, Carl J. : **Mexican Cinema:Reflections of A Society**, University of California Press, Los Angles, 1982
- Nutku, Özdemir: **Tiyatro Yönetmeninin Çalışması**, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 1991
- Nuyan, Elif: **Sinema Felsefesine Giriş**, Bursa, Sentez Yayıncılık, 2013
- Onaran, Alim Şerif: **Sinemaya Giriş**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012

- Onaran, Alim Şerif: **Türk Sineması- I. Cilt**, Ankara, Kitle Yayınları, 1994
- Özakman, Turgut: **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2009
- Özgüç, Agah: **100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1993
- Özön, Nijat: **Sinema El Kitabı**, İstanbul, Elif Yayınları, 1964
- Özön, Nijat: **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları 1. Cilt**, Ankara, Kitle Yayınları, 1995
- Özön, Nijat: **Sinema; Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, İstanbul, Hil Yayın, 1985
- Özön, Nijat: **Türk Sinema Tarihi: Dünden Bugüne (1896-1960)**, İstanbul, Artist Yayınları, 1962
- Öztürk, S. Ruken: **“Kader: Zeki Demirkubuz”**, Ankara, Dost Kitabevi, 2006
- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi (1896-1997)**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998
- Smith, Geoffrey Nowell: **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003
- Stanislavski, Konstantin: **Bir Karakter Yaratmak**, İstanbul, Pegasus Yayınları, 2013

- Tarantino, Quentin: **Ucuz Roman**, Çev.Alper Çeker, İstanbul, Parantez Yayınları, 1996
- Tarkovski, Andrey: **Mühürlenmiş Zaman**, İstanbul, Afa Yayıncıları, 1992
- Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy’un Türk Sineması**, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2007
- Torok, Jean Paul: **Le Scenario**, Paris, Artefact, 1986
- Truby, John: **Senaryo Anatomisi**, İstanbul, Dharma Yayınları, 2012
- Tunalı, İsmail: **Estetik**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011
- Türk, İbrahim: **Senaryo Bülent Oran**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2004
- Ulusay, Nejat: **Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2008
- Wilde, Oscar: **Sosyalizm ve İnsan Ruhu**, İstanbul, Re Yayıncılık, 2006

Dergi

- Ayça, Engin: “Yeşilçam’a Bakış”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s.132-145
- Baran, Tamer: “Sihirli Sözcükler”, ... **Ve Sinema**, sayı:9, İstanbul, 1990, s.53

- Çember, Duygu Toksoy: “Dramatik Yapıda Çatışma”, **Atatürk Ün. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı:24**, Erzurum, Atatürk Ün. Yayınları, 2010, s.147
- Dilek, İbrahim: “Aşkın İki Yüzü Tek Hali: Aşık Garip Hikayesi ile Romeo Juliet’in Mukayesesi”, **Milli Folklor Dergisi**, sayı:87, Ankara, 2010, s.58-72
- Dulac, Germaine: “L’Essence du Cinema: L’Idée Visuelle”, **Les Cahiers du mois**, sayı: 16-17, Paris, 1925, s.64
- Horzum, Işıl: Dövüş Klubü Filminin Ruhbilimsel Çözümlemesi, **Akademik Bakış Dergisi**, sayı:25, İstanbul, 2011, s.56-58
- Karasar, Niyazi **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, 17.Baskı, Ankara, Nobel, 2007, s.110
- Küçükkurt, Fatma Dalay: “Film Anlatısının Çatışma ve Gerilim Oluşturacak Biçimde Yapılandırılması”, **Sinemada Anlatı ve Türler**, Vadi Yayınları, Ankara, 2004, s.20
- Oran,Bülent: ”Yeşilçam Nasıl Doğdu Nasıl Büyüdü Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ankara, Doruk Yayıncılık, 1996, s.284-311
- Öztürk, Serhat: “Yusuf Kurçenli: Yanlış Yapmama Noktası ile Sınırlı Kalıyoruz”, **...Ve Sinema**, Sayı: 1, İstanbul, Hil Yayın, 1985, s.126

- Sözen, Mustafa: “Sinemasal Dramaturji Ve Örnek Bir Çözümleme”,
**Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Dergisi**, sayı: 11, Konya, 2013, s.1
- Tezcan, Mahmut: “Toplumsal Yaşantımızda Sinema ve Halk
Eğitimindeki Rolü”, **Ankara Üniversitesi Eğitim
Bilimleri Fakültesi Dergisi**, Sayı:1, Ankara, 1969, s.1

İnternet

- Yazar Yok “Tretman Örnekleri”, **Senaryo Okulu**, 2007,
(Çevrimiçi), <http://senaryookulu.com/tretman-ornekleri-3/9062760>, 12 Mart 2015
- Yazar Yok “Theme”, **Webster Dictionary**, 2000, (Çevrimiçi)
<http://www.webster-dictionary.org/definition/theme>,
5 Şubat 2015
- Yazar Yok “Senaryo”, **Türk Dil Kurumu**, Eylül 2006,(Çevrimiçi)
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.546a26743980c6.66922657,
12 Aralık 2014
- Yazar Yok “Üçüncü Sayfa”, **Youtube**, Mart 2012, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=B8fK5IOTJ7c>
2 Şubat 2015
- Yazar Yok “Karanlıkta Uyananlar”, **Youtube**, Ekim 2014,
(Çevrimiçi),
<https://www.youtube.com/watch?v=DBubt4tDmvQ>
4 Şubat 2015

Yazar Yok	“Endişe”, Youtube, Aralık 2014, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=pAHSMnN9qOE 5 Şubat 2015
Yazar Yok	“Büyük Adam Küçük Aşk”, Vimeo , Kasım 2013, (Çevrimiçi), https://vimeo.com/37961089 , 6 Şubat 2015
Yazar Yok	“Yusuf ile Kenan”, Youtube , Ekim 2013, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=AZul4okMhYA 9 Şubat 2015
Yazar Yok	“Takva”, Youtube , Kasım 2014, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=1bdSuwbNOgQ 12 Şubat 2015
Yazar Yok	“Faize Hücum”, Youtube , Ocak 2015, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=CSfyYqJ-EkM 15 Şubat 2015
Yazar Yok	“Güzelliğin On Par’etmez”, Youtube , Ekim 2014, (Çevrimiçi), https://www.youtube.com/watch?v=-QVvwuj2A0s , 16 Şubat 2015
Yazar Yok	“Muhsin Bey”, Youtube , Ekim 2014, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=jFk8r5cfvhc 18 Şubat 2015
Yazar Yok	“Tabutta Rövaşata”, Youtube , Ekim 2013,(Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=QAzhNhEg6HJM 21 Şubat 2015

EKLER

1-İNCELENEN FİMLERİN KÜNYELERİ

KARANLIKTA UYANANLAR

Yönetmen: Ertem Göreç

Yapımcı: Lütfi Ö. Akad, Beklan Algan

Senarist: Vedat Türkali

Görüntü Yönetmeni: Mahmut Demir, Turgut Ören

Müzik: Nedim Otyam

Oyuncular: Fikret Hakan, Beklan Algan, Tülin Elgin, Kenan Pars, Ayla Algan

Yapım Yılı: 1964, Türkiye

Süre: 114 dakika

Dil: Türkçe

ENDİŞE

Yönetmen: Yılmaz Güney, Şerif Gören

Yapımcı: Süha Pelitözü, Yılmaz Güney

Senarist: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Kenan Ormanlar

Müzik: Şenar Yurdatapan, Atilla Özdemiroğlu

Oyuncular: Erkan Yücel, Kamran Usluer, Adem Tolay, Ayşe Emel Mesci, Nizam Ergüden, Mehmet Eken

Yapım Yılı: 1974, Türkiye

Süre: 85 dakika

Dil: Türkçe

YUSUF İLE KENAN

Yönetmen: Ömer Kavur

Yapımcı: Ömer Kavur, Necip Sarıcioğlu

Senarist: Onat Kutlar

Görüntü Yönetmeni: Güneş Karabuda

Kurgu: Ömer Kavur

Müzik: Çağdaş Araştırma Grubu

Oyuncular: Cem Davran, Tamer Çeliker, Yalçın Avşar, Hakan Tanfer, Şevket Avşar

Yapım Yılı: 1979, Türkiye

Süre: 80 dakika

Dil: Türkçe

FAİZE HÜCUM

Yönetmen: Zeki Ökten

Yapımcı: Zeki Ökten, Sebahattin Çetin, İsmet Kazancıoğlu

Senarist: Fehmi Yaşar

Görüntü Yönetmeni: Hüseyin Özşahin

Müzik: Cem İdiz

Oyuncular: Genco Erkal, Ahmet Sezerel, Asuman Arsan, Suna Selen, Yaman Okay

Stüdyo: Belge Film

Yapım Yılı: 1982, Türkiye

Dil: Türkçe

MUHSİN BEY

Yönetmen: Yavuz Turgul

Yapımcı: Abdurrahman Keskiner

Senarist: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Aytekin Çakmakçı

Kurgu: Demirhan Ersunar

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Şermin Hümeriç, Osman Cavcı

Stüdyo: Umut Film

Yapım Yılı: 1987, Türkiye

Süre: 145 dakika

Dil: Türkçe

TABUTTA RÖVAŞATA

Yönetmen: Derviş Zaim

Yapımcı: Ezel Akay

Senarist: Derviş Zaim

Görüntü Yönetmeni: Mustafa Kuşçu

Kurgu: Mustafa Preşeva

Müzik: Baba Zula

Oyuncular: Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz, Ayşen Özdemir

Stüdyo: İ.F.R.

Yapım Yılı: 1996, Türkiye

Vizyon Tarihi: 15 Kasım 1996

Süre: 76 dakika

Dil: Türkçe

ÜÇÜNCÜ SAYFA

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz, Nihal G. Koldaş

Senarist: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Kurgu: Nevzat Dişiaçık

Oyuncular: Başak Köklükaya, Ruhi Sarı, Cengiz Sezici

Stüdyo: Mavi Film

Vizyon Tarihi: 29 Ekim 1999

Süre: 92 dakika

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK

Yönetmen: Handan İpekçi

Yapımcı: Nikos Kanakis, Handan İpekçi

Senarist: Handan İpekçi

Müzik: Mazlum Çimen, Serdar Yalçın

Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman

Kurgu: Nikos Kanakis

Oyuncular: Şükran Güngör, Dilan Erçetin, Füsun Demirel, İsmail Hakkı Şen, Yıldız Kenter

Yapım yılı: 2001

Vizyon Tarihi: 5 Ekim 2001

Süre: 120 dakika

TAKVA

Yönetmen : Özer Kızıltan

Yapımcı: Sevil Demirci, Fatih Akın, Andreas Thiel, Önder Çakar

Senarist : Önder Çakar

Oyuncular : Erkan Can, Meray Ülgen, Güven Kıraç, Erman Saban, Settar Tanrıöğen, Engin Günaydın

Görüntü yönetmeni: Soykut Turan

Stüdyo: Yeni Sinemacılar

Dağıtıcı: Yeni Sinemacılar

Yapım yılı: 2005 - Türkiye/Almanya

Çıkış tarih(ler)i : 1 Aralık 2006

Süre: 96 dakika

Dil: Türkçe

GÜZELLİĞİN ON PAR' ETMEZ

Yönetmen : Hüseyin Tabak

Yapımcı: Milan Dor, Danny Krausz, Kurt Stocker

Senarist : Hüseyin Tabak

Oyuncular : Abdülkadir Tuncer, Nazmi Kırık, Lale Yavaş, Yüşa Durak

Görüntü yönetmeni: Lucas Gunaiger

Stüdyo: Dor Film

Dağıtıcı: Filmladen

Yapım : 2012 - Avusturya

Süre: 86 dakika

Dil: Almanca & Türkçe

2- İNCELENEN FİMLERİN ÖDÜL ALDIĞI YILLARDAKİ ANTALYA FİLM FESTİVALİ ÖDÜLLERİ VE JÜRİLER

2. ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ - 1965

En İyi 1. Film	Aşk Ve Kin (Turgut Demirağ)
En İyi 2. Film	Keşanlı Ali Destanı (Atıf Yılmaz)
En İyi 3. Film	Karanlıkta Uyananlar (Ertem Güreç)
En İyi Yönetmen	Atıf Yılmaz (Keşanlı Ali Destanı)
En İyi Senaryo	Vedat Türkali (Karanlıkta Uyananlar)
En İyi Görüntü Yönetmeni	Gani Turanlı (Aşk Ve Kin)
En İyi Özgün Müzik	Nedim Otyam (Karanlıkta Uyananlar)
En İyi Kadın Oyuncu	Fatma Girik (Keşanlı Ali Destanı)
En İyi Erkek Oyuncu	Fikret Hakan (Keşanlı Ali Destanı)
En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu	Aliye Rona (Hepimiz Kardeşiz)
En İyi Stüdyo	Acar Film Stüdyosu
En İyi Kısa Metrajlı Film	Bir Damla Suyun Hikâyesi (Behlül Dal)

Jüri Üyeleri: Nejat Duru, Nurhan Nur, Sabahattin Ataker, Davut Ergün, Mehmet Dinler, Dr. Ak, Bn. Tolunay, Bn. Turgay, Dr. Burhanettin Onat.

12. ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ - 1975

En İyi 1. Film	Endişe (Şerif Gören)
En İyi 2. Film	Arkadaş (Yılmaz Güney)
En İyi 3. Film	Zavallılar (Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz)
En İyi Yönetmen	Şerif Gören (Endişe)
En İyi Senaryo	Yılmaz Güney (Endişe)
En İyi Görüntü Yönetmeni	Kenan Ormanlar (Endişe)
En İyi Özgün Müzik	Atilla Özdemiroğlu
	Şanar Yurdatapan (Arkadaş)

En İyi Kadın Oyuncu	Hülya Koçyiğit (Diyet)
En İyi Erkek Oyuncu	Erkan Yücel (Endişe)
En İyi Yard. Kadın Oyuncu	Seden Kızıltunç (Zavallılar)
En İyi Yard. Erkek Oyuncu	Erol Taş (Diyet)

Jüri Üyeleri: Semih Tuğrul, Kenan Değer, Faruk Güvenç, Prof. Özdemir Nutku, M. Tali Öngören, Erman Şener, Sadun Tanju, İki Antalyalı.

16. ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ - 1979

En İyi Film	Demiryol (Yavuz Özkan)
En İyi Yönetmen	Yavuz Özkan (Demiryol)
En İyi Senaryo	Onat Kutlar ve Ömer Kavur (Yusuf İle Kenan)
En İyi Erkek Oyuncu	Fikret Hakan (Demiryol)
En İyi Kadın Oyuncu	Sevda Ferdağ (Seninle Son Defa)
En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu	Kamuran Usluer (Kanal)
En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu	Sevda Aktolga- (Bebek ve Demiryol)
En İyi Müzik	Arif Erkin (Kanal)
En iyi Çocuk Oyuncu	Cem Davran (Yusuf İle Kenan)
En İyi Kısa Metrajlı Film	Tahtacı Fatma (Süha Arın)

Jüri Üyeleri: Prof. Özdemir Nutku, Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, Süreyya Duru, Onat Kutlar, Emre Kongar, Hale Soygazi, TRT'den bir temsilci, Antalya'dan bir temsilci

Geç Gelen Ödüller- Değerlendirmeyi Yapan Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Özdemir Nutku (Jüri Başkanı), Hale Soygazi, Selahattin Tonguç, Vecdi Sayar, Atilla Dorsay, Tunca Yönder, Doğan Hızlan, Ahmet Keskin, Nurettin Tekindor, Kenan Değer ve Tonguç Yaşar ve 1980 yılında Antalya Belediye Başkanı

olan Selahattin Tonguç, dönemi ve Antalya'yı temsilen Geç Gelen Altın Portakal Ödülleri jürisinde yer aldı.

Sansür Kurulu'nun yarışmaya katılan bazı filmleri yasaklayıp, bazı bölümleri de kesmek istemesi üzerine tüm yapımcılar şenlikten çekilme kararı almış, sadece kısa film yarışması yapılmıştır. Yapılamayan Uzun Metraj Film Yarışması, **2011** yılında **48.Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali** kapsamında **Geç Gelen Ödüller** başlığı altında o dönemin jürisi ile yeniden değerlendirilmiştir.

20. ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ - 1983

En İyi 1. Film	Faize Hücum (Zeki Ökten)
En İyi 2. Film	Derman (Şerif Gören)
En İyi 3. Film	Tomruk (Şerif Gören)
En İyi Yönetmen	Zeki Ökten (Faize Hücum)
En İyi Senaryo	Fehmi Yaşar (Faize Hücum)
En İyi Görüntü Yönetmeni	Orhan Oğuz (Tomruk)
En İyi Özgün Müzik	Yeni Türkü Topluluğu (Derman)
En İyi Kadın Oyuncu	Hülya Koçyiğit (Derman)
En İyi Erkek Oyuncu	Genco Erkal (Faize Hücum)
En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu	Asuman Arsan (Faize Hücum)
En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu	Talat Bulut (Derman)
En İyi Kısa Metrajlı Film	Kula'da Üç Gün (Süha Arın)
En İyi Kısa Metrajlı 2.Film	Çocuklar Çiçektir (Yalçın Yelence)
En İyi Kısa Canlandırma Film	Sentez (Ateş Benice)

Jüri Üyeleri: Nazan Akgün, Cihat Çiftçili, Atilla Dorsay, Süreyya Duru, İzzet Günay, Prof. Dr. Özdemir Nutku, Ülkü Tamer, Rekin Teksoy, Hayati Tungar, Gani Turanlı, Ziya Uçkan, Süheyla Uysal, Hurşit Yenigün.

24. ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ - 1987

En İyi 1. Film	Muhsin Bey (Yavuz Turgul)
En İyi 2. Film	Anayurt Otel (Ömer Kavur)
En İyi 3. Film	Hayallerim, Aşkım Ve Sen (Atıf Yılmaz)
En İyi Yönetmen	Ömer Kavur (Anayurt Otel)
En İyi Senaryo	Yavuz Turgul (Muhsin Bey)
En İyi Görüntü Yönetmeni	Çetin Tunca (Hayallerim, Aşkım Ve Sen)
En İyi Özgün Müzik	Atilla Özdemiroğlu (Muhsin Bey)
En İyi Kadın Oyuncu	Türkan Şoray (Hayallerim Aşkım Ve Sen)
En İyi Erkek Oyuncu	Şener Şen (Muhsin Bey)
En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu	Hümeysra (Asiye Nasıl Kurtulur)
En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu	Uğur Yücel (Muhsin Bey)
En İyi Stüdyo	Sinefekt (Hayallerim, Aşkım Ve Sen)

Jüri Üyeleri: Hulki Saner, Feyzi Tuna, Fatma Girik, Sami Şekeroğlu, Turgut Özakman, Hasan Türere, Faruk Bayhan, İbrahim Altınsay, Halim Horasan.

33. ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ - 1996

En İyi Film	Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim)
Dr. Avni Tolunay Jüri Özel	Sen De Gitme (Tunç Başaran)
En İyi Yönetmen	Tunç Başaran (Sen De Gitme)
En İyi Senaryo	Derviş Zaim (Tabutta Rövaşata)
En İyi Görüntü Yönetmeni	Tevfik Şenol, Yusuf Güven (Yaban)
En İyi Müzik	Yalçın Tura (Sen De Gitme)
En İyi Kadın Oyuncu	Yasemin Alkaya, Hande Ataizi (Mum Kokulu Kadınlar)

En İyi Erkek Oyuncu	Ahmet Uğurlu (Tabutta Rövaşata)
En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu	Meriç Başaran (Sen De Gitme)
En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu	Cengiz Sezici (Kış Çiçeği)
En İyi Laboratuvar	İmaj (Sen De Gitme)
Muhsin Ertuğrul Özel Ödülü	Mum Kokulu Kadınlar (İrfan Tözüm)

Yılmaz Zafer Onur Ödülleri

En İyi Kadın Oyuncu	Sermin Karaali (Işıklar Sönmesin)
En İyi Erkek Oyuncu	Ruhi Sarı (Sen De Gitme)

Jüri Üyeleri: Kadri Yurdatap, Erden Kıral, Şener Akıncılar, Selda Alkor, Sabahattin Çetin, Prof. Dr. Naci Güçhan, Ali Ulvi Uyanık, Doç. Dr. Oğuz Makal, Nur Sürer.

36. ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ - 1999

En İyi Film	Salkım Hanımın Taneleri (Şükrü Avşar)
Dr. Avni Tolunay Jüri Özel	Mayıs Sıkıntısı (Nuri Bilge Ceylan)
Behlül Dal Jüri Özel Ödülü	Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz)
En İyi Yönetmen	Nuri Bilge Ceylan (Mayıs Sıkıntısı)
En İyi Senaryo	Zeki Demirkubuz (Üçüncü Sayfa)
En İyi Görüntü Yönetmeni	Ali Utku (Üçüncü Sayfa)
En İyi Müzik	Tamer Çıray (Salkım Hanımın Taneleri)
En İyi Kadın Oyuncu	Başak Köklükaya (Üçüncü Sayfa)
En İyi Erkek Oyuncu	Uğur Polat (Salkım Hanımın Taneleri)
En İyi Yard. Kadın Oyuncu	Serra Yılmaz (Harem Suare)
	Inge Keller (Lola Ve Bilidikid)
En İyi Yard. Erkek Oyuncu	Ercan Yazgan (Duruşma)
En İyi Kurgu	Mevlüt Koçak (Salkım Hanımın Taneleri)

En İyi Laboratuvar **Fono Film** (Mayıs Sıkıntısı)
En İyi Sanat Yönetmeni **Mustafa Ziya Ülkenciler** (Salkım Hanımın Taneleri)

Jüri Üyeleri: Şener Akıncılar, Cahit Berkay, Atilla Dorsay, Kutay Köktürk, Çolpan İlhan, Ünsal Oskay, Işıl Özgentürk, Necip Sarıcioğlu, Ahmet Soner, Mine Vargı, Fehmi Yaşar.

38. ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ - 2001

En İyi Film **Büyük Adam Küçük Aşk** (Handan İpekçi)
Dr. Avni Tolunay Jüri Özel **O Da Beni Seviyor** (Barış Pirhasan)
Behlül Dal Jüri Özel Ödülü **Yazgı** (Zeki Demirkubuz)
En İyi Yönetmen **Zeki Demirkubuz** (Yazgı)
En İyi Senaryo **Handan İpekçi** (Büyük Adam Küçük Aşk)
En İyi Görüntü Yönetmeni **Ertunç Şenkay** (Şarkıcı)
En İyi Müzik **Kardeş Türküler** (Vizontele)
En İyi Kadın Oyuncu **Demet Akbağ** (Vizontele)**Yeşim Salkım** (Şarkıcı)
En İyi Erkek Oyuncu **Altan Erkekli** (Vizontele)
En İyi Yard. Kadın Oyuncu **Füsun Demirel** (Büyük Adam Küçük Aşk)
En İyi Yard. Erkek Oyuncu **İsmail Hakkı Şen** (Büyük Adam Küçük Aşk)
En İyi Kurgu **Adnan Elial** (O Da Beni Seviyor)
En İyi Laboratuvar **Fono Film** (Şarkıcı)
En İyi Sanat Yönetmeni **Bahar Evgin** (Yazgı)
Jüri Özel Ödülü **Dilan Erçetin** (Büyük Adam Küçük Aşk)
Ece Ekşi (O Da Beni Seviyor)
Serdar Orçin (Yazgı)

Jüri Üyeleri: Tunca Arslan, Füzuran, Şerif Gören, İzzet Günay, Biket İlhan, Melih Kibar, Erkut Onart, Prof. Dr. Ünsal Oskay, Enver Özer, Menderes Samancılar, Ahmet Selim Servidal.

43. ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ - 2006

En İyi Film Ödülü	Kader (Zeki Demirkubuz)
Dr. Avni Tolunay Jüri Özel	Takva (Özer Kızıltan)
Behlül Dal Jüri Özel Ödülü	Ufuk Bayraktar (Kader)
En İyi Yönetmen Ödülü	Nuri Bilge Ceylan (İklimler)
En İyi Erkek Oyuncu Ödülü	Erkan Can (Takva)
En İyi Kadın Oyuncu Ödülü	Sibel Kekilli (Eve Dönüş)
En İyi Senaryo Ödülü	Önder Çakar (Takva)
En İyi Görüntü Yönetmeni	Soykut Turan (Takva)
En İyi Sanat Yönetmeni	Erol Taşdan (Takva)
En İyi Yard Erkek Oyuncu	Civan Canova (Eve Dönüş)
En İyi Yard Kadın Oyuncu	Nazan Kesal (İklimler)
En İyi Müzik Ödülü	Gökçe Akçelik (Takva)
En İyi Kurgu Ödülü	Ayhan Ergüzel (İklimler)
En İyi Laboratuvar Ödülü	Sinefekt (Takva ve İklimler)
En İyi Kostüm Tasarımı	Ayten Şenyurt (Takva)

Jüri Üyeleri: Şerif Gören, Demet Akbağ, Reha Erdem, Paul Grandsard, Ara Güler, Fatih Özgüven Giovanni Scognamillo Mine Vargı, Serra Yılmaz

49. ULUSLARARASI ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ - 2012

En İyi Film Ödülü	Güzelliğin On Par' Etmez... (Hüseyin Tabak)
En İyi İlk Film Ödülü	Zerre (Erdem Tepegöz)
En İyi Yönetmen Ödülü	Erdem Tepegöz (Zerre)
En İyi Senaryo Ödülü	Hüseyin Tabak (Güzelliğin On Par' Etmez...)
En İyi Görüntü Yönetmeni	Florent Herry (Pazarları Hiç Sevmem)
En İyi Müzik Ödülü	Tamer Çıray (Elvada Katya)
En İyi Kadın Oyuncu Ödülü	Anna Andrusenko (Elvada Katya)

En İyi Erkek Oyuncu Ödülü	Abdulkadir Tuncer (Güzelliğin On Par' Etmez...)
En İyi Yard. Kadın Oyuncu	Lale Yavaş (Güzelliğin On Par' Etmez...)
En İyi Yard. Erkek Oyuncu	Tansu Biçer (Küf)
En İyi Kurgu Ödülü	Christoph Loidl (Güzelliğin On Par' Etmez...)
En İyi Sanat Yönetmeni	Tora Aghabayova (Zerre)
Avni Tolunay Jüri Özel	Nimet İnkaya & Gila Benezra (Küf)

Jüri Üyeleri:

Hülya Avşar, Ayşegül Aldinç, Barbara Boyle, Barış Pirhasan, Erdil Yaşaroğlu
Prof. Dr. Gülseren Güçhan, Levent Kazak, Mine Kırıkkanat, Pelinsu Pir,
Selçuk Yöntem, Sümer Tilmaç, Tunca Arslan, Uğur İçbak

SİYAD En İyi Ulusal Film : Zerre (Erdem Tepegöz)

SİYAD En İyi Uluslararası Film : Aglaya (Krisztina Deak)

SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) Jüri Üyeleri:

Erkan Aktuğ, Gözde Onaran, Rasih Yılmaz (Ulusal Yarışma)

Sevin Okyay, Ceylan Özgün Özçelik, Okan Arpaç (Uluslararası Yarışma)

ÖZGEÇMİŞ

Yelda Yanat 1 Şubat 1980, İstanbul doğumludur. 2001’de İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema bölümünü bitiren Yelda Yanat daha sonra aynı bölümde yüksek lisansını tamamladı ve doktora başladı. 1997’den itibaren televizyon ve sinema sektöründe çalışmakta olan Yanat bu süreçte yönetmen yardımcılığı, yardımcı yönetmenlik yapım koordinatörlüğü, genel koordinatörlük, yapımcılık ve yönetmenlik dahil birçok görevde bulundu. 2003 yılında Hollandalı Fatusch Productions ile belgesel üzerine çalışmaya başlayan Yelda Yanat bundan sonra kariyerini belgesel film üzerine odakladı. Aynı zamanda akademik çalışmalarını da yürüten yönetmen 2007-2011 yılları arasında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema bölümünde ve İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde çeşitli dersler verdi. 2010 yılına kadar Fatusch Productions ve Hollanda devlet televizyonu AVRO için belgeseller üreten ve birçok büyük belgesel projesinin editörlüğünü üstlenen Yelda Yanat 2011’de Al Jazeera için çalışmaya başladı. Halen Al Jazeera Network’te belgesel yönetmeni & yapımcısı olarak çalışmakta ve belgeselleri birçok uluslararası festivalde gösterilmektedir.