



T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

SİNEMADA SENARYO YAKLAŞIMLARI

Yüksek Lisans Tezi

GÖKHAN TEMEL

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

SİNEMADA SENARYO YAKLAŞIMLARI

Yüksek Lisans Tezi

GÖKHAN TEMEL

Danışman: Prof. Dr. MEHMET ÖZTÜRK

İstanbul, 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ
YÜKSEK LİSANS öğrencisi GÖKHAN TEMEL'in SİNEMADA SENARYO
YAKLAŞIMLARI
adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 22.08.2019 tarih ve 2019-27/11 sayılı
kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul
edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 03.09.2019

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1. Tez Danışmanı	Prof. Dr. MEHMET ÖZTÜRK	
2. Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi M.BİLAL DEMOĞLU	
3. Jüri Üyesi	Doç. Dr. OKAN ORMANLI	

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Gökhan Temel
Anabilim Dalı : Radyo, Televizyon ve Sinema
Programı : Sinema
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Mehmet Öztürk
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Ağustos 2019
Anahtar Kelimeler : Sinema, Senaryo, Sinopsis, Tretman, Senaryo Formatı, Film Türü.

ÖZET

SİNEMADA SENARYO YAKLAŞIMLARI

Sinema, 1895 yılında sinematograf aygıtının icadından itibaren hızlı bir değişim ve gelişim içine girmiştir. 1902 yılında ilk öykülü film olan “Ay’a Yolculuk” filmi bu gelişim ve değişimin ilk basamağı ve sinemada senaryonun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Devam eden yıllarda sesli sinemaya geçilmesi de senaryonun bu günkü halini almasında son derece önemli bir basamak olmuştur. Fakat bu süreçte sinemada senaryonun, sinemayı sanat olmaktan çıkarıp çıkarmayacağı tartışılırken, sinemada senaryo varlığını sürdürerek günümüze kadar ulaşmıştır. Bu çalışmada; tartışmaların odağındaki senaryonun; günümüzdeki şekli, yazım biçimi, sinemada senaryo türleri ve yaklaşımları ele alınmıştır. Gelişen teknolojiye rağmen, içerik yani senaryo yönünden kısır bir döngü içerisine giren Hollywood Sineması, Türk Sineması ve diğer ülke sinemalarındaki duraksamalar, sinemadaki film türlerinin senaryoları üzerinden örneklerle ele alıp incelenmiştir. Kısır döngünün kaynağında ise; sinemaya sadece görsel bir sanat olarak bakılması, içerik ve senaryoya verilen değerin yeteri kadar olmaması yatmaktadır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Gökhan Temel

Field : Radio, Television and Cinema

Programme : Cinema

Supervisor : Prof. Dr. Mehmet Öztürk

Thesis Type and Date: Master – August 2019

Keywords : Scenario, Synopsis, Treatment, Scenario Format, Cinema, Film Genre.

ABSTRACT

SCENARIO APPROACHES IN CINEMA

Since the invention of cinematography in 1885, cinema has undergone rapid change and development. In 1902, the first short film “A Trip to the Moon” was the first step of this development and change, and the term “screenplay” appeared in the cinema. In the following years, the transition to audio cinema has been an extremely important step for the scenario to take its present form. However, in this process, the scenario has survived to the present day while discussing whether the script can remove the cinema from being an art. In this study; the scenario at the center of discussions; today's form, verse, screenplay types and approaches in cinema are examined. Despite the developing technology, Hollywood Cinema, which has a vicious circle in terms of content, scenario, pauses in Turkish cinema and other country cinemas were analyzed and analyzed through the scenarios of film genres in the cinema. The fact that cinema is seen only as a visual art and that the value given to the content and the scenario is not enough was shown as the reason for this vicious circle.

ÖNSÖZ

Yüksek lisans öğrenimim ve tez çalışmam boyunca bilgilerini, tecrübelerini ve desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen, benden umudunu hiçbir zaman kesmeyen ve umudumu yitirmeme izin vermeyen değerli hocam Prof. Dr. Mehmet Öztürk'e, alan dışı olmama rağmen sabırla bilgilerini benimle paylaşan ve akademik bilgiye erişebilmemi sağlayan Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Anabilim Dalı hocalarım; Prof. Dr. Şükran Esen, Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus, Prof. Dr. Serpil Kirel, Doç. Dr. Fatime Neşe Kaplan İlhan ve Dr. Öğr. Üyesi Meliha Elif Demoğlu hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunuyorum.

Tez savunmamda jüri üyeleri olan Dr. Öğr. Üyesi Meliha Elif Demoğlu hocama ve Doç. Dr. Okan Ormanlı hocama gösterdikleri ilgi ve alakadan dolayı teşekkür ederim.

Ayrıca, hayatım boyunca hayallerimin peşinden giderken her zaman arkamda duran tek insan olan annem Sabriye Temel'e, maddi manevi desteğini esirgemeyen babam Ferdan Temel'e ve ağabeyim İsmet Temel'e, her zaman yanımda olan kız arkadaşım Nilay Yılmaz'a ve kuzenlerime, ilk kez senaryo yazmama sebep olarak senarist olmamda büyük katkısı ve emeği olan Ramazan Demirli'ye ve bana şans verip ilk sinema filmimi yazmamda ve bu günlere gelmemde büyük katkısı olan üstadım Can Soysal'a sonsuz teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunuyorum.

Gökhan TEMEL

Ağustos 2019

İÇİNDEKİLER

Başlıklar	Sayfa No.
ÖZET	I
ABSTRACT	II
ÖNSÖZ	III
İÇİNDEKİLER	IV
RESİM LİSTESİ	VII
1. GİRİŞ	1
2. SENARYO	6
2.1. Senaryo Nedir?	9
2.2. Senaryo – Edebiyat İlişkisi	13
2.3. Senaryo – Resim ve Fotoğraf İlişkisi	17
2.4. Senaryo – Tiyatro İlişkisi	21
2.5. Senaryonun Tarihçesi ve Gelişimi	26
2.5.1. Sessiz Dönem Film Senaryosu	29
2.5.2. Sesli Dönem Film Senaryosu	35
3. SENARYONUN BİLEŞENLERİ	44
3.1. Konsept (Konu) Belirleme /Ortaya Çıkarma	46
3.2. Temel Önerme (Tema)	50
3.3. Taslak Öykü/Hikâye (Sinopsis)	51
3.4. Geliştirim Senaryosu (Tretman)	52

3.4.1. Mekânın Belirlenmesi	54
3.4.2. Zamanın Belirlenmesi	56
3.4.3. Olay Akışının Belirlenmesi	57
3.5. Karakter Yaratma	59
3.6. Sahneleme	63
3.6.1. Aksiyon	65
3.6.2. Diyalog	67
3.6.3. Flashback (Geriye Dönüş)	69
4. SENARYO YAZIM FORMATLARI	71
4.1. Fransız Tipi Senaryo Yazım Formatı	71
4.2. Amerikan Tipi Senaryo Yazım Formatı	73
5. SENARYONUN DRAMATİK YAPISI	76
5.1. Klasik Hollywood Senaryo Matematiği	77
5.1.1. Giriş (Kuruluş)	78
5.1.2. Gelişme (Yüzleşme)	80
5.1.3. Sonuç (Çözülme)	80
5.2. Bağımsız Sinemada Senaryo Matematiği	81
5.3. Belgesel Sinemada Senaryo Matematiği	84
6. SİNEMADA SENARYO TÜRLERİ	87
6.1. Dram Türü Film Senaryosu	89
6.2. Melodram Türü Film Senaryosu	92
6.3. Romantik - Aşk Türü Film Senaryosu	94
6.4. Bilimkurgu Türü Film Senaryosu	96

6.5. Komedi (Güldürü) Türü Film Senaryosu	99
6.6. Aksiyon Türü Film Senaryosu	101
6.7. Belgesel Türü Film Senaryosu	103
6.8. Fantastik Türü Film Senaryosu	106
6.9. Animasyon Türü Film Senaryosu	109
6.10. Korku Türü Film Senaryosu	111
6.11. Müzikal Türü Film Senaryosu	114
6.12. Western Türü Film Senaryosu	116
6.13. Politik Türü Film Senaryosu	119
6.14. Suç ve Gangster Türü Film Senaryosu	122
6.15. Gizem ve Gerilim Türü Film Senaryosu	126
SONUÇ	130
KAYNAKÇA	122

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Mağara Resimleri – Chauvet Mağarası: Bizon Resmi	18
Resim 2: <i>12 Angry Men (12 Öfkeli Adam)</i> Filminden Bir Görsel	25
Resim 3: <i>Cinematographe (Sinematograf)</i> Aygıtı	27
Resim 4: <i>A Trip to the Moon (Ay'a Yolculuk)</i> Filminden Bir Görsel	28
Resim 5: <i>L'Assassinat du Duc de Guise (Guise Dükünün Öldürülüşü, 1908)</i> Filminden Bir Sahne	31
Resim 6: Charles Spenser Chaplin, “Şarlo” Karakteri	32
Resim 7: <i>The Jazz Singer (Caz Şarkıcısı)</i> Filminden Bir Görsel	36
Resim 8: <i>Ladri di Biciclette (Bisiklet Hırsızları, 1948)</i> Filminden Bir Görsel	42
Resim 9: Dramatik Yapının Kurulma Şeması	58
Resim10: Klasik Hollywood Sinemasında “Üç Perde” Anlatı Yapısı	77
Resim11: Syd. Field’in Senaryonun Paradigması Şeması	78
Resim 12: Dram Türündeki “ <i>Canım Kardeşim</i> ” Filminden Bir Görsel	91
Resim 13: Yeşilçam Melodram Türü Sinemasından Bazı Oyuncular	93
Resim 14: Aşk, Romantik Türündeki <i>Titanic (Titanik)</i> Filminden Bir Görsel	95
Resim 15: Bilimkurgu Türündeki “ <i>Metropolis</i> ” Filminde Robot	97
Resim 16: Bilimkurgu Türündeki “ <i>İnterstaller</i> ” (Yıldızlararası) Filminden Bir Görsel	98
Resim 17: Komedi Türündeki “ <i>Modern Times</i> ” (Modern Zamanlar) Filminden Bir Görsel	100
Resim 18: 1962’den 2015’e Kadar Değişen, Aksiyon Türündeki “ <i>007 James Bond</i> ” Filminin Karakterleri	102
Resim 19: Belgesel Türündeki <i>Nanook of the North (Kuzeyli Nanook)</i> Filminden Bir Görsel	104

Resim 20: Fantastik Türdeki “ <i>Avatar</i> ” Filmden Bir Görsel	108
Resim 21: Animasyon Türündeki <i>Finding Nemo (Kayıp Balık Nemo)</i> Filminden Bir Görsel	110
Resim 22: Korku Türündeki <i>Alien (Yaratık)</i> Filminden Bir Görsel	113
Resim 23: Müzikal Türdeki <i>An American In Paris (Paris ’te Bir Amerikalı)</i> Filminden Bir Görsel	115
Resim 24: Western Türündeki <i>3:10 To Yuma (3:10 Yuma Treni)</i> Filmden Bir Görsel	118
Resim 25: Politik Türdeki <i>Kibar Feyzo</i> Filminden “Faşizm” Eleştirisi Görseli	121
Resim 26: Suç Türündeki <i>Papillon (Kelebek)</i> Filminden Bir Görsel	124
Resim 27: Gangster Türündeki <i>The Godfather (Baba)</i> Filminden Bir Görsel	125
Resim 28: Gizem – Gerilim Türündeki “ <i>Rear Window</i> ” (<i>Arka Pencere</i>) Filminden Bir Görsel	128

1. GİRİŞ

Senaryo, bir filmin yaratılma serüvenine başlama noktası ve filmin ortaya çıkmasındaki ilk unsurdur. Filmin dramatik yapısının daha ilk aşamada oluşturulmasını sağlayan senaryo filmi çekecek olan yönetmenin de ilk ve en önemli kılavuzudur. Öykülü sinemaya geçildiği ilk andan itibaren sinemaya giren senaryo ve senaryo yazarları günümüz sinemasının inşasının gerçek mimarlarıdır. Dünya sinemasına yön veren Alman Dışavurumculuğu ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi günümüz modern sinemasına gelinceye dek gelişen tüm akımlar ve bu akımlar içerisinde veya dışında ortaya çıkan çoğu film türü senaryo yazarları tarafından ortaya çıkarılmıştır. Bu akımların, dolayısıyla dünya sinemasının mimarlarından olan Fritz Lang, Jacques Prévert ve Cesare Zavattini gibi önemli senaristlerin yanında, Safa Önal, Muhsin Ertuğrul, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Bülent Oran, Yılmaz Güney, Sadık Şendil, İhsan Yüce ve Yavuz Turgul gibi pek çok önemli senarist de Türk Sinemasının inşasında büyük pay sahibidirler.

Sinema, ilk olarak 1895 yılında Fransız, Louis ve Auguste Lumière kardeşlerin hareketli görüntüyü yakalayabilen sinematograf adlı aygıtı keşfetmeleriyle ortaya çıkmış bir sanat dalıdır. Sinemanın doğuşunu simgeleyen bu gelişmeden sonra Lumière kardeşler ilk filmleri olarak hareket halindeki bir trenin görüntüsünü çekmeyi başarmış ve 28 Aralık 1895'te bu filmin halka açık ilk gösterimini yapmışlardır. Siyah-beyaz, sessiz ve içerisinde kurgusal hiçbir öğe barındırmayan belge niteliğindeki bu film, dünya sinemasının ilk filmi olarak kabul edilmektedir.

Bu gelişmelerle birlikte kısa sürede yaygınlaşan sinema gün geçtikçe gelişmeye, geliştikçe de anlam kazanmaya başlamıştır. Diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemanın da toplumlara ve insanlığa sunduğu en büyük yarar tartışmasız anlamlandırmadır. Çünkü bir toplumun gelişimini belirleyen en önemli etken kuşkusuz anlam arayışıdır. İnsanlığın varoluş serüvenine dönüp bakıldığında; anlam arayışının karşımıza ilk olarak mağara duvarlarına tasvir edilmiş hayvan ve yine o hayvanları avlayan ya da o hayvanlar tarafından avlanan insan figürleri olarak çıktığı görülmektedir. Bundan binlerce yıl önce yaşamış olan insanların

mağara duvarlarına hayvan figürlerini resmetmiş olmasının iki sebebi olabilir. Bunlardan ilki, o dönemde yaşayan insanların mağara duvarlarında sanat yapmak istemesi, ikincisi ise içerisinde bulundukları durumu, olay ve olguları anlamak ve gelecek kuşaklara aktarmak istemesidir. İkinci önerme daha akılcı ve gerçekçi bir yaklaşım olsa da bunu tam olarak kestirmek mümkün değildir. Fakat akılcı olan bir şey varsa; o da anlam arayışının hiçbir zaman eskimediği, aksine sanat dalları ve gelişen teknolojiyle artarak devam ettiği ve bunun da toplumların kültürlerini şekillendirdiğidir.

“Eğer ‘kültür, insanın deliliğini kontrol etme sanatıysa’, düşünüp, konuşmaya ve yazmaya başladığından bugüne insanoğlunun “anlam” yaratma ve üretmekten başka bir şey yapmadığı söylenebilir. Çünkü dinler ve inançlar, yasalar ve kurumlar, gelenek ve göreneklerin tümünün kökeninde “anlam” sorunu yatmaktadır.” (Adanır, 2003, s.44).

İlk ortaya çıktığında eğlence aracı olarak kullanılan sinemanın izleyiciler üzerindeki etkisi fark edilmeye başlandıktan sonra, tüm bu sorunları ya da diğer bir deyişle anlamsız olanı anlamlandırabilmek ve toplumu aydınlatabilmek adına bir değişim ve gelişim içerisine girmiştir. Bu nedenle de ilk olarak belge niteliğinden kurtulup kurgusal bir yapı kazanmaya başlamıştır. Sinemanın kurgusal bir yapı kazanmasını sağlayan araç ise senaryo olmuştur. Senaryonun sinemaya dâhil olması sinemayı bir anda bambaşka bir boyuta taşımış ve yeni kazandığı kurgusal yapı sinemaya olan ilginin de artmasını sağlamıştır.

Sinema sanatı, teknolojinin de etkisiyle diğer tüm sanat dallarından daha hızlı bir gelişim göstermiştir. Kısa sürede gösterdiği büyük değişim ve gelişim sinema sanatına dil yetisi kazandırmıştır. Kazandığı bu dil yetisi sayesinde bir dışavurum biçimine dönüşmeye başlayan erken dönem sinema eserleri incelendiğinde, birkaç yıl farkla ortaya çıkarılmış olsalar dahi aralarında uçurum denecek kadar büyük farklar olduğu gözlenmektedir. Sinema ilk olarak 1915 yıllarında yani sessiz sinema döneminde sanatsal bir görünüm kazanmaya başlamıştır. 1920’lerden sonra ise sinemanın bir sanat olduğu ve estetik bir yapıya sahip olduğu görüşü yaygınlaşmıştır. (İri, 2011, s.9).

Sinemanın bir sanat dalı olduğu görüşünün yaygınlaşması, sinema filmi üretiminde estetik yaklaşımlar sergilemesine neden olmuştur. Bu nedenle sinemada senaristlik,

yönetmenlik ve oyunculuk önemini arttırmıştır. Sinema ve senaryo için ilk önemli gelişme 1902 yılında sinemanın kurgusal bir yapı kazanarak senaryoya kavuşmasıyla, ikinci önemli gelişme ise 1926 yılında sesin ilk kez film üzerine kaydedilerek sessiz sinemadan sesli sinemaya geçilmesiyle olmuştur. Sesli sinemaya geçiş senaryoya farklı bir dil ve doğrudan anlatım yetisi kazandırmıştır.

Sinemanın şekillenmesinde ve bu günkü halini almasında senaryonun büyük etkisi ve önemi vardır. Alman Dışavurumculuğu, İtalyan Yeni Gerçekliği gibi sinemaya yön veren ve sinemanın kendi dilini oluşturmada büyük katkı sahibi olan bu akımlar senaryo sayesinde ortaya çıkmıştır. Bu akımların senaryo olarak dışavurumunu sağlayan ise toplumsal olaylar olmuştur. Toplumsal, kültürel, sosyolojik ve ekonomik nedenler senaryonun gelişimine büyük oranda katkı sağlamış olsalar da senaryonun gelişimindeki en büyük etkiyi teknoloji sağlamıştır. Buna en iyi örneklerinden biri de Fransız Yeni Dalga Akımı'dır. Fransa'da ortaya çıkan bu akımın öncüsü sabit kameradan kurtularak hareketli kamera ve çekimlere geçilmesiyle olmuştur. Hareketli kameraya geçilmesi, sabit stüdyo çekimlerini dış mekâna taşımış, dolayısıyla da senaryonun yapısı da bu çekimlere uygun olarak şekillenmeye başlamıştır. Bu nedenle senaryonun değişim ve gelişimine katkı sağlayan en önemli araçlar teknoloji ve toplumsal olaylardır. Senaryo ve teknolojinin gelişimiyle doğru orantılı olarak gelişen sinema sanatı daha fazla izleyiciyi kendine bağlamayı başarmıştır. Bu sayede dallanıp budaklanan sinema sanatı, günümüze ulaşana kadar geçirdiği gelişim ve değişim sürecinde kendi içerisinde kollara, yani yeni türlere de ayrılmıştır.

Bu çalışmada; senaryonun hangi sanat dallarıyla yakın olduğu, hangilerinden beslendiği ve senaryonun gelişim evleri hakkında bilgiler vererek, bir sinema senaryosunun nasıl yazıldığı ve yazım aşamasında nelere dikkat edilmesi gerektiği ele alınarak ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Bunların yanı sıra, sinemadaki türlerin senaryolarda nasıl şekillendiği ve tür senaryolarının nasıl ortaya çıktığı konusunda birtakım yaklaşımlar ortaya koyulmuştur.

Öykülü sinemanın en önemli parçalarından biri senaryodur. Çünkü herhangi bir kurgusal filmde, bir öyküyü anlatabilmek için gerekli olan ilk ve en önemli araç senaryodur. Bu nedenle detaylı olarak senaryonun geçtiği yolları, ulaştığı ve gideceği yeri belirlemek adına bu çalışmada senaryo mercek altına alıp çözümlenmiştir.

Bu çalışmanın yapılma amacı; öykülü yani kurgusal sinemanın ilk ortaya çıktığı 1902 yılından itibaren sinema filmlerinin çıkış noktası olan senaryonun günümüze ulaşana kadar kat ettiği mesafeyi ortaya koymaktır. Günümüz kurgusal sineması için hayati bir öneme sahip olan senaryo hakkında bu güne kadar tüm ayrıntılarıyla ele alınarak yapılmış yeteri kadar akademik çalışma olmaması, bu çalışmanın yapılma amacındaki en önemli etkenlerden biri olmuştur.

Çalışma için literatür taraması yapılmış ve nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca yoruma dayalı yaklaşımlar sayesinde yazım sürecinin detaylı ve verimli ilerlemesi sağlanmıştır. Yapılan literatür taraması sonucunda yeteri kadar gerekli bilgi ve içeriğe sahip; kitap, dergi, makale, gazete, sözlük ve tez araştırmalarına ulaşılmıştır. Güvenilir internet kaynakları da veri toplamak adına faydalı olmuş ve gerektiğinde bilgi edinilen veya edinilen bilginin teyit edildiği diğer bir mecra olarak kullanılmıştır.

Gelişen teknoloji ile sinema yapım araçları dijitalleşmiş, dijitalleşmenin getirdiği hız da bir film üretimini daha basit ve daha kısa sürede yapılabilir hale getirmiştir. Dolayısıyla bu da film üretimini arttırmıştır. Son yıllarda hızla gelişen teknoloji film üretimine daha da büyük bir ivme kazandırmıştır. Film üretiminin ivme kazanması, başta günümüz Türk Sineması olmak üzere dünya sinemasının içerik ve senaryo ihtiyacını da arttırmıştır. İçerik ve senaryo üretimi ise teknolojinin gelişiminden etkilenmediği için sabit hızda devam etmektedir. Çünkü senaryo insan zihninin bir ürünü olarak ortaya çıkmakta, bu da kapasitenin belirli bir düzeyden yukarı çıkamamasına neden olmaktadır. Buna ek olarak; yaklaşık yüz yıldan fazla bir süredir yapılmış ve tüketilmiş olan filmler arasından kurtulup, farklı ve orijinal bir öykü ve senaryo üretebilmek günden güne daha güç hale gelmektedir. Bu güçlüğü rağmen, film üretim hızına ve senaryo talebine yetişebilmenin tek yolu ise senaryo yazarı sayısını arttırmaktır.

Çalışmaya başlamadan önce yapılan literatür taraması sonucunda, gerekli bilgi ve beceriye sahip yeni senaryo yazarlarının yetişmesine katkı sağlayacak kapsamda yeteri kadar kaynak bulunmaması, bu çalışmanın yapılmasında ana motivasyon kaynağı olmuştur. Çalışma, taranan kaynaklardaki boşlukların doldurulması ve senaryo yaratım sürecinin detaylı anlatımıyla oluşturulmuştur. Verimli bir çalışma olması ve sınırlılıkların belirlenmesi adına

gerekmedikçe senaryonun tarihsel gelişimi ve senaryo yaratım süreci dışına çıkılmamaya özen gösterilmiştir.

Sinema sanatı literatürüne katkı sağlamak amacıyla yürütülen bu çalışma, tüm bu süreçleri eksiksiz ama en yalın şekliyle bir arada sunma amacı taşımaktadır. Çalışma, senaryo alanında meydana gelen gelişmelerin sinema sanatında doğurduğu film yapım pratikleri ve akımlarını bu gelişmelerle neden sonuç ilişkisi içerisinde aktarmaktadır.

Çalışmanın genelinde hedeflenen bir başka amaç ise; sinema filmlerinde eser sahibi olarak anılan senaryo yazarlarının ve sinemada senaryonun önemini ortaya koymaktır.



2. SENARYO

Senaryo kavramı, sinemanın doğuşu olarak kabul edilen sinematografin icadından hemen sonra, henüz yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. İlk çıktığı dönemlerde özensiz tiyatro metinlerinden farksız olan senaryo, günümüzde sinemanın olmazsa olmazlarından biridir. Bir asırdan uzun bir süredir gelişen ve durmaksızın gelişimine devam eden senaryo, tüm sanat dallarının özünü oluşturan dramaturji ile açıklanabilecek bir kavramdır. Nitekim senaryo kavramını anlayabilmek ve açıklayabilmek için de öncelikle dramaturjinin ne olduğunu bilmek gerekmektedir.

Dramaturji, bütünüyle ele alındığında çoğu sinemacı ve tiyatrocunun dahi açıklamakta zorlandığı bir kavramdır. Bunun sebebi ise dramaturjinin felsefi bir boyuta sahip olmasıdır. Dramaturjiyi açıklamak, yaşamı açıklamak kadar zor bir eylemdir. *'Herkes yaşamı bildiğini sanmaktadır. Ancak "Yaşam nedir?" diye sorulduğunda tatmin edici cevaplar alınamayan bir zorluğu vardır. Bu soruya ancak derin felsefe bilgisine sahip olanlar yanıt verebilmektedir. "Dramaturji nedir?" sorusunu yanıtlamak da derin bir felsefe ve düşünme yetisi gerektirmektedir.'* O halde bu iki soru yani dramaturji ve yaşam arasında bir paralellik ve ortak bir nokta vardır. Bu ortak noktaya verilebilecek en mantıklı ve en anlamlı tek cevap; insanın kendisidir. İnsanlık binlerce yıldır yaşamı anlamaya ve onu yeniden yaratmaya çalışmaktadır. Tıpkı mağara duvarlarına hayvan figürleri çizen bir mağara insanının o hayvanları elde edebileceğini inanması gibi, binlerce yıldır insanlık da yaşamı anlamaya çalışıp bir gün ona hükmedeceğine inanmaktadır. Oysa binlerce yıldır insanlık yarattıklarına hükmetmek yerine onlara esir olmuştur. (Aslanyürek, 2004, s.47-48).

Dramaturjiyi anlamak için önce yaşamı iyi anlayıp özümsemek, yaşamı iyi anlayabilmek için de diyalektik düşüncüyü iyi öğrenmek ve bilmek gerekmektedir.

Yunanca kökenli bir kelime olan diyalektik; doğanın, toplumların ve düşüncenin genel kanunlarını inceleyen bir bilimdir. Antik Çağ filozoflarından biri olan Herakleitos'a göre diyalektik düşüncenin özü, dünyadaki varlıkların devamlı bir değişiklik süreci içerisinde bulundukları ve her şeyin aynı anda hem kendisini, hem de karşıtını içerdiği yasasına dayanır. Bu yasaya göre değişmeyen tek şey değişkenliğin kendisidir. (Aslanyürek, 2004, s.48).

Dramaturji, Antik Yunan'da eylem anlamına gelen drama kelimesinden türemiş olan, insan eylemlerinin taklit ve temsillerinin tümünü ifade etmektedir. (Başol, 2010, s.31). Dünyanın ayrı parçaları arasında iç bağlar bulma kabiliyeti ve dünyanın ayrı zahireleri arasında doku, yapı, bağlam (öz) ve biçimsel benzerlikler bulup onları birbirleriyle kaynaştırmaktır. (Aslanyürek, 2004, s.50). Daha yalın bir tanımlamayla ise düşünceyi eyleme geçirme becerisidir. Bu anlamda da "Bilimsel bir işlem midir, yoksa yaratıcı yana mı hizmet eder?" sorusu akla gelir. Bunun yanıtı her ikisi de olabilir/dir. (Nutku, 2010, s.10). Dramatürji ile anlam yaratılmasına dramatik anlatım denir ve bir öykünün yazar veya senarist tarafından ele alınıp biçimlendirilmesidir. (Başol, 2010, s.31). Sinema dramaturjisi ise; yaşamın diyalektiğinin anlamlandırılması, yeniden yapılanması ve sinematografa özgü bir yolla dile getirilmesinin bir yöntemidir. Sinema dramaturjisi, felsefî bir genelleştirmedir, değişik sanatsal ve estetik kategorileri bir araya getiren bileşendir." (Aslanyürek, 2004, s.50).

Bu nedenledir ki dramaturjinin özünü oluşturan diyalektik düşüncenin bilincinde olarak ya da olmayarak üretilen sinema yapıtları genellikle karşıtlıklar üzerine kurulu dramaturjik eserlerin birer ürünüdür. 'Bir anlatı olarak film, kendi içsel diyalektiğine paralel olarak, dışsal bir diyalektik süreci de gerektirir. Zaten onun evrenselliğinin temel koşulu da bu diyalektiktir.' (Bakır, 2008, s.75). Diyalektik düşünceyi kapsayan sinema eserlerine örnek olarak; iyi-kötü, zengin-fakir, namuslu-namussuz gibi karşıtlıklar arasında çatışma içeren filmler verilebilir. Diyalektik düşüncenin öne sürdüğü değişkenlik kavramını ise 80'li yıllarda yapılmış yerli veya yabancı bir aşk filmiyle, günümüzde yapılmış bir aşk filmini karşılaştırarak görmek mümkündür. Aynı hikâye ve hatta aynı senaryo üzerinden dahi yapılmış olsa, bu iki filmin arasındaki değişimin uçurumlarla ifade edilebilecek kadar fazla olacağını görmek mümkün olacaktır. Bunun sebebi ise; gelişen teknoloji ve toplumsal dinamiklerle değişime uğrayan kültürdür. Teknolojinin gelişimi kültürü, kültürün değişimi de dramaturjiyi değiştirmektedir. Bir başka deyişle, yaşam için değişim ve gelişim kaçınılmaz bir gerçek ise dramaturji için de değişim ve gelişim kaçınılmaz bir gerçektir.

Mikro ölçekte dramaturjinin yapıtaşı olan dramatik eylem yani drama; insana dair olan her şeyi sanatsal bir yaratışla canlandıran üretim türüdür. Dram sanatının birbirinden ayrılmayacak temel öğeleri, yansıtma, canlandırma ve eylemdir. Bu üç temel öğenin bulunduğu kısa bir bölüm, sözsüz bir oyun, sinema filmi, televizyon dizisi, opera betikçesi

dram sanatının kapsamı içindedir. (Nutku, 2001, s.241). Drama gerçek manada çatışmadır. Çatışma yoksa harekete geçen karakter de yoktur; harekete geçen karakter yoksa kahraman da yoktur; kahraman yoksa bir öykü veya hikâye de yoktur; öykü veya hikâye yoksa bir senaryodan da bahsetmek mümkün değildir. (Field, 2013, s.40).

Tüm sanat dallarında olduğu gibi senaryonun da zincirleme dramatik eylemlerden oluştuğu tartışılmaz bir gerçektir. Bu nedenledir ki bir filmin ya da senaryonun bir parçası kesilip çıkarıldığında eğer ki filmde ya da senaryoda bir eksiklik hissi oluşmuyorsa, filmin ya da senaryonun dramatik yapısı yani dramaturjisinin zayıf olduğu söylenebilir. Eğer ki tam tersi olarak en küçük bir sahne, sekans hatta diyalog çıkarıldığında dahi film veya senaryo bir eksiklik hissi yaratıyorsa, işte o zaman filmin ya da senaryonun dramatik yapısı yani dramaturjisinin güçlü olduğu söylenebilir. Çünkü dramaturji aslında yaşamın tam da kendisidir. Yaşamda da her şey belirli bir zaman ve mekân içinde, ne bir eksik ne de bir fazla olarak yaşanır. Yaşamda her şey tam da olması, yaşanması gerektiği kadardır. (Aslanyürek, 2004, s.49).

Film senaryosu, yaşamın gerçekliğinin senaryo yazarının yaratım sürecinde sanatsal gerçekliğe dönüştürülmesi ve yaşamın yazılan metinle yeniden canlandırılmasıdır. Bu nedenle sinema dramaturjisi, sinema yazarı yani senaristinin dünya görüşüne göre şekillenir. Böylece senarist, yaşamı parçalara ayırıştırır ve yeni bir anlam kazandırarak parçaları tekrarı olmayan orijinal bir bütün içerisinde bir araya getirir. Bu anlamda sinema dramaturjisi akli olan, bir şeyler söyleyen, her izleyicinin kendisiyle ilgili bir şeyler bulabileceği, açık ve kendine özgü gerçekliği olan bir dünyadır. Doğanın akli ve estetiği kendiliğindendir. Sanatta ise kendiliğinden oluşan hiç bir şey yoktur. Sanat mutlaka bir tasarım ve bir uygulama temeline dayanmaktadır. (Aslanyürek, 2004, s.50).

Senaryo, belirli kalıplarla ve bağımsız düşünce ürünü olarak ortaya çıkarılan bir metin olsa da dramatik tasarım gözetilerek oluşturulan sanatsal bir eserdir. Kendi zamanı, düşüncesi ve dili vardır. Dramatik tasarımla oluşturulan bir senaryo; dramaturjik olarak iyi bir temele oturtulmuş, sinematografik ve görsel olarak da başarılı bir şekilde filme dönüştürülmüşse, yaşayan bir sanat eserine dönüşür. Charlie Chaplin'in 1936 yılında senaristliğini ve yönetmenliğini üstlenip aynı zamanda da başrolünde oynadığı ve hala bu gün yapılmışçasına

etkisini ve etkileyciliğini sürdüren “*Modern Zamanlar*” (*Modern Times*) filmi buna verilebilecek en iyi örneklerden biridir.

Senaryo kavramı bir bütün olarak ele alınıp dramaturji ile arasındaki bağ felsefi açıdan kısaca değerlendirilmiştir. Bundan sonraki bölümlerde senaryonun ne olduğu, gelişim sürecini, gelişim sürecinde hangi sanat dallarıyla etkileşimden geçtiğini ya da hala etkileşim halinde olduğuna değinmek, senaryo kavramının daha iyi anlaşılabilmesi açısından faydalı olacaktır.

2.1. Senaryo Nedir?

Senaryo, seyircinin ne göreceğini, ne işiteceğini perdeye geliş sırasıyla yazılan, seyirci ile sinemanın yaratıcı kısmında çalışanların buluşmasını sağlayan bir metin, bir kılavuzdur. (Aytekin, Eroğlu, s.15). İçinde betimlemeler ve diyaloglar barındıran, dramatik yapının bağlamına yerleştirilmiş resimlerle anlatılan bir hikâyedir. Onun doğası bundan ibarettir. Senaryo, görsel olarak hikâye anlatma sanatıdır. (Field, 2013, s.11). Daha detaylı bir anlatımla senaryo tanımı yapılacak olursa; belli bir teknik ve yeteneğe dayanan, sinema sanatı kurallarını ve çağın tekniğini dikkate alan, ilk satırından son satırına dek sinema ve televizyona uygun olarak hazırlanan metindir. (MEB, 2011, s.2). Bu metnin filmin ilk aşaması ve yapısal olarak da en önemli ögesi olduğu herkesin hemfikir olduğu bir gerçektir. (Başol, 2010, s.24).

Sinemada bütünselliği sağlamayı, sağlam, sağlıklı, eksiksiz, başarılı bir tasarım elde etmeyi olanaklı kılan ilk araç senaryodur. Senaryo, tek başına başarılı bir görsel tasarım için yeterli değildir. Filmin yapımında senaryodan başka etmenler, öğeler, araçlar, süreçler de devrededir. Ancak iyi bir senaryo, filmin çekimini gerçekleştirecek olan yönetmen ve filmin yapımı için gerekli finansal desteği sağlayacak olan yapımcı için ayağını sağlam basabileceği bir zemin oluşturur. Ama tek başına senaryo iyi bir filmin ortaya çıkması için yeterli bir materyal değildir.

Günümüzde sinema filmi; senaryodan görüntüye, sestem makyaja, kurgudan oyunculuğa pek çok alanında uzmanlaşmış kişinin birleşerek ortaya çıkardığı bir sanat

eseridir. Senaryo, bu sanat eserinin yani filmin ortaya çıkmasındaki ilk ve en önemli etkidir. Çünkü her ne kadar pek çok farklı tecrübelerdeki sinema emekçisi bu süreçte görev alsada ortada bir senaryo olmazsa film üretimi de olmayacaktır. Onlarca hatta yüzlerce kişinin emek gösterip alın teri dökeceği, yönetmenin filmi çekmek için kılavuzu ve yapımcının ise finansal yatırım yapacağı şey senaryodur. Bu nedenle senaryo yazımı oldukça zor, zahmetli, emek, sabır ve daha da önemlisi sorumluluk gerektiren bir uğraştır.

Yönetmenin sinematografik dil düzeyinde imgeler aracılığıyla yürüteceği akıl, senaryoda anlam yaratma düzeyinde senarist, senaryodaki diyalogların ve duygunun oyuncular tarafından dışavurumundaki mantık, filmin yaratım süresince kullanılacak olan ışık, renk ve müzik arasında sağlanacak “mantıksal” harmoniyle bütünleşmek zorundadır. Tüm bu veriler arasında bir uyum sağlandığında filmsel öykünün yürüttüğü akıl, mantıksal bir geçerliğe bürünecek ve seyirci bu filmdeki gerçeğe-benzerliğe daha bir inanacaktır. Bu nedenle izleyici filmi ve öyküyü biraz daha fazla sevecektir. (Adanır, 2003, s.48).

Senaryo yazan kişi ya da kişilere senarist denir. Senarist bir fikri, düşüncüyü, belli bir ideolojiyi, olayı ya da olayları geliştirip belirli yazım aşamalarından geçirerek başı ve sonu belli olan bir metne yani senaryoya dönüştürür. Yazımı tamamlanan metinlerin iyi ya da kötü bir senaryo olduğu, anlatım diline ve dramatik yapısına bakılarak anlaşılabilir. Gerekli beceri ve yeteneğe sahip olan senaristlerin senaryo yazımı sırasında bilmesi ve dikkat etmesi gereken en önemli şey “Senaryo” başlığı altında kısaca bahsedilen dramaturjidir. Bu bağlamda sinema için senaryo yazmanın, diğer bir deyişle sinema dramaturjisinin iki boyutundan söz etmek mümkündür. Bunlardan biri anlatı diğeri ise sinematografidir.

Sinemasal anlatımın en önemli iki ögesi eylem ve görselliktir. Sinema sanatı fotoğraf sanatından farklı olarak, süregelen eylemle anlam yaratma, senaryo yazarının üzerinde durması gereken en önemli ögedir. (Başol, 2010, s.27).

Türk Dil Kurumu’nun tanımlamasıyla anlatı; roman, hikâye, masal vb gibi edebi türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme ve öyküleme olarak belirtilmektedir. Bu nedenle senaryo yazarı, eğer anlatı bilgisi ve yeteneğine sahip değilse, yazdığı senaryoların başarılı olma ihtimali oldukça düşüktür. Bir senarist aynı zamanda iyi bir dramaturg olmak zorundadır. ‘Sinema dramaturgu, yazdığı senaryonun olaylarına, olayların art arda sıralanışına

ve olayları birbirine zincirleyen iç bağlara, başka bir deyişle senaryonun kurgusuna önem vermelidir. Senaryo yazarını öykü veya roman yazarından ayıran önemli özelliklerden birisi de budur.’ (Aslanyürek, 2004, s.78).

Çünkü normal düzeyde zekâ seviyesine sahip herkes düşünüp hayal kurabilmektedir. Fakat sadece kurduğu hayalleri senaryo metni olarak kâğıda aktarma yeteneği ve becerisine sahip olan kişiler iyi bir yazar veya iyi bir senarist olabilirler. Zihinde kurulan ve canlandırılan dünyayı kâğıda ya da günümüzde bilgisayar ortamına aktarmanın tek yolu da yalnızca iyi bir anlatı becerisine sahip olmakla mümkündür.

Senaryo yazarının bilmesi gereken önemli öğelerden bir diğeri de sinematografidir. ‘Senaryo yazarı yazacağı senaryoda uç uca bağlanacak olan sahnelerin arasında nasıl bir sinematografik bağ kurulması gerektiğini en az yönetmenler kadar iyi bilmelidir.’ (Aytekin, Eroğlu, s.36). Sinematografi sinema filmlerine özgü bir sanat formudur. Işığa duyarlı maddeler üzerinde görüntü kaydetme işi 1800’lerin başından beri uygulanıyor olsa da, nispeten daha yeni olan “hareketli resim” sanatı, farklı fotoğraflama teknikleri ve yeni bir estetik anlayışı gerektirmekteydi. Sinemanın ilk dönemlerinde, görüntü yönetmeni genellikle filmin hem kameramanlığını hem de yönetmenliğini üstlenmekteydi. Sinema sanatı ve teknoloji geliştikçe, kameramanlık ve yönetmenlik arasında bir ayrım oluşmuştur. Renkli film ve geniş ekran gibi çeşitli tekniklerdeki ilerlemelere ek olarak, yapay ışıklandırma ve ışığa daha duyarlı ham filmlerin gelişiyile birlikte teknik açılardan sinematografi bir uzmanın varlığını zorunlu kılmıştır. Kısaca değinilecek olursa sinematografi, çekilecek olan sahnenin duygusu ve aksiyonunun görsellerle desteklenmesi ve en anlamlı şekilde resmedilmesidir. Resimlemedeki bütünlük sadece tek sahne içerisinde sınırlı kalmamalı, aynı zamanda kurgusal olarak art arda birbirine bağlı bulunan tüm sahnelerde, yani filmin ilk sahnesinden son sahnesine kadar tamamında bir bütünlük oluşturmalıdır.

Filmde derinlik yaratabilmek için sinematografi sadece çekim sırasında yönetmen ve görüntü yönetmenlerinin üzerinde durduğu bir ödev olmamalıdır. Çünkü sinematografi yukarıda da belirtildiği gibi tek sahnelik bir şey değil, aksine filmin bütününde olması gereken sanatsal ve estetik bir yaklaşımdır. Yönetmen ve görüntü yönetmenin filmin senaryosunu en iyi şekilde resmedebilmesi için öncesinde senaryonun da bunu desteklemesi gerekmektedir. Örneğin, sevdiği insanı kaybetmiş karakterin, üzgün ve yıkılmış halde, ağlayarak sokakta

yürüdüğü senaryoda kaleme alınırken, karakterin içinde bulunduğu ruh halini yansıtan bir atmosferin yine senaryoda yaratılması ve belirtilmesi gerekmektedir. Karakterin yürüdüğü bu sokağın günlük güneşlik, her yerinin çiçeklerle bezenmiş ve kuşların cıvıldaşarak ötüyor olması, karakterin ruh halini yansıtmayacağı ve izleyiciye istenilen duyguyu yeteri kadar geçirmeyeceğinden yanlış bir seçim olacaktır. Tam aksi olarak kara bulutlu, kasvetli hatta yağışlı bir hava, sokağın bir yerinde ıslanmış ve titreyen bir köpek olması, karakterin ruh halini izleyiciye geçirebilmek adına daha doğru ve sinematografik bir atmosfer seçimi olacaktır. Bu nedenle senaryoda sinematografi, senaryo yazarının izleyiciye geçirmek, hissettirmek istediği duyguyu en iyi şekilde geçirebilmesini sağlayan estetik bir araçtır.

Senaryoda sinematografi konunun, olayların filme uyumu ve filmsel olmasıdır. Örneğin, filmin ana kahramanının bir ata bindirilmesi gerekiyorsa, atı tarif ederken; atik, gürbüz, fiziki olarak güçlü, kuvvetli bir at olarak tarif edilmelidir. Senaryoyu filme yani görsele dönüştürecek olan yönetmen de sayılan özelliklerdeki atı seçecek ve filmin kahramanını zayıf, güçsüz ve çelimsiz bir ata bindirmeyecektir. Daha doğrusu, olayların, olayın kahramanının ve filmdeki kişilerin ruh durumlarını, davranışlarını ve gereken tüm özellikleri senarist senaryoda açıkça anlatılmalıdır. (Meram, Akpolat, 1963, s.6).

Sinematografi, senaryonun ortaya çıkmasından çok sonraları farkına varılıp ortaya çıkarılmış bir kavramdır. Senaryo yazabilmek veya film çekebilmek için sinematografi bilmek şart değildir. Bazin'in "*Orson Welles*" kitabındaki anılarında, 20. Yüzyılın önemli sinemacılardan biri olan Orson Welles'in dahi, 1948 yılına kadar sinematografi bilgisi olmadığını, hatta sinematografi kelimesinin anlamını dahi bilmediğini ve sinematografik estetiklik gözetmeden film çektiğini aktarmaktadır. (Bazin, 2005, s.54). Bazin'in bu aktarımdan anlaşılmaktadır ki sinematografi, anlatı ile ortak bir özellik taşımaktadır. Bu özellik ise her ikisinin de doğuştan gelen bir yetenek ya da sonradan geliştirilerek kazanılabilen birer kavram olduğudur. Ancak günümüzde sanatsal ve estetik yapıya sahip iyi bir film yapabilmek için öncelikle sinematografi ve anlatı bilgisine sahip olmak senaryo yazarının yararına olmaktadır.

2.2. Senaryo – Edebiyat İlişkisi

Türk Dil Kurumu'na göre edebiyat, duygu, düşünce, hayal ve olayların dil aracılığıyla sözlü veya yazılı olarak biçimlendirilmesi sanatıdır. Edebiyatın kendisinden önce ve sonra var olmuş resim, müzik, heykel, dans ve tiyatro ile yakından bir ilişkisi olduğu gibi sinema ile de güçlü ve organik bir bağı bulunmaktadır. Bilimsel, belgesel ve deneysel sinema bir kenara bırakılacak olursa, başlangıçtan bugüne dek sinemada veya en azından senaryo yazımında egemen olan anlatım biçiminin “romanesk” (romana özgü) anlatım biçimi olduğu görülmektedir. (Adanır, 2003, s.132).

Sinemanın geçmişine bakıldığında karşılaşılan en ilgi çekici şey onun edebiyat ve tiyatro sanatlarının mirasçısı olduğudur. Bu bağlamda sinemanın başlangıç materyali, romanlara veya yorumlara dayanmaktadır. (Bazin, 2011, s.63). Edebiyatın, özellikle de romanın gerek biçim, gerekse içerik bakımından senaryoyla çeşitli bağları olması doğaldır. (Başol, 2010, s.157). Çünkü temelinde epik, lirik ve dramatik olmak üzere, üç türe ayırmak edebiyatın bilinen en temel özelliğidir. Bunların yanı sıra, edebiyatın bu üç önemli türü kendi arasında birbiriyle kaynaşarak sinema dramaturjisi alanında yeni oluşumlar meydana getiren karşılıklı geçişler de bulundurmaktadır. (Aslanyürek, 2004, s.25).

Sinema dramaturjisinin gelişim sürecinde, film senaryosunun ne olduğu en çok tartışılan gelen konu olmuştur. Bu tartışmanın bir tarafındakilere göre senaryo, tıpkı roman veya öykü gibi bir edebiyat ürünüdür. Tartışmanın diğer tarafında bulunanlara göre de, edebiyatla ilgisi olmayan ve filmin nasıl çekilmesi gerektiğini anlatan teknik bir yazımdan, yani filmsel olayların şematik bir anlatımından ibarettir. Her iki tarafın da mutlaka haklı ve haksız olduğu taraflar bulunmaktadır. Çünkü film senaryosu da ne roman, ne piyestir. Üçüncü bir görüşe göre de edebi senaryo, filmin öyküsüdür. Bu nedenle kendine özgü bir yapısı olan bağımsız ve yeni bir edebiyat türüdür. Bununla filmin edebi senaryosu kastedilmektedir. Fakat filmin çekim senaryosunun edebiyatla hiçbir ilişkisi yoktur. Çekim senaryosu, filmin nasıl çekilmesi gerektiğinin şematik bir yazımıdır. Bu anlamda sinema senaryosu piyes gibi çift yapıya sahip bir karaktere sahiptir. Çünkü senaryo, ilk etapta edebiyata ait bir sanat olmakla birlikte, aynı zamanda perdenin ve günümüzde ekranın egemenliği altındadır. Bir senaryo film haline dönüşmese dahi, beyaz perdeye aktarılacak amacıyla yazılır. Senaryonun bu amacı, onu diğer edebiyat türlerinden ayıran en belirgin özelliklerinden biridir. Bunun yanı

sıra, bazı durumlarda eposun, liriğin ve dramının birleşmesiyle oluşumu, senaryoyu henüz adı konmamış yeni bir sentez haline getirmektedir. (Aslanyürek, 2004, s.53).

Daha detaylı bir inceleme yapılacak olursa; senaryo ile romanın birbiriyle tamamen zıt iki metin olduğunu ileri sürmek hiç de yanlış olmayacaktır. Roman yazarı kelimelere hayat veren, kelimelerle "görüntü" yaratan kişidir. Bu nedenle roman yazarının kafasında ilk beliren nesne kelimelerdir. Bunları kullanmasındaki ustalık ve kelimelere yüklediği simgelerle okuyanı farklı dünyalara götürebilir. Senaristin çizdiği dünya ise belli ve romandan tamamen farklıdır. Bu dünya bir filmin görüntü ve eylemlerle kurguladığı öykünün dünyasıdır. Yani henüz ortada olmasa da, senaristin kafasında bitmiş veya en azından bitmek üzere olan bir film, bir görsel bütün vardır. Onun yaptığı iş kelimelerle görüntü yaratmak değil, bu görselliği kelimelerle ifade ederek biriktirmek, kurgulamak ve anlaşılır biçimde başkalarına iletebilmektir. Bir anlamda, görüntülerden kelimeler yaratan kişidir. (Başol, 2010, s.157).

Tarih boyunca edebiyatı tüm sanat dallarından ayıran en önemli özelliği iletişim bakımından en güçlü sanat dalı olmasıdır. Günümüzde de bu özelliğini durmaksızın ve gelişerek devam ettiren edebiyatın iletişimdeki en güçlü ortaklarından biri de edebiyata göre oldukça yakın bir tarihte doğmuş olan sinema olmuştur. Çünkü henüz yüz yıldan biraz fazla zamandır hayatımızda olan sinema, teknolojinin de gelişimiyle kısa zamanda en az edebiyat kadar güçlü bir iletişim aracı haline gelmiştir. Yaklaşık elli yıl kadar önce televizyonun hayatımıza girmesiyle sinemanın iletişim alanındaki gücü oldukça artmıştır. Bu nedenle başta Bazin olmak üzere pek çok sinema kuramcısının aklında şu soruyu yaratmıştır. *“Sinema, Tiyatro ve Edebiyat’ın desteğiyle ayakta kalabilmeyi başaran bir sanat mıdır? O geleneksel sanatların üzerinde, onlara bağımlı mı kalmıştır?”* Bazin, bu soruların cevaplarını verebilmenin mümkün olmadığını, çünkü edebiyat ve tiyatronun binlerce yıllık geçmişiyle sinemanın yakın geçmişi üzerinde herhangi bir kıyaslama yapılamayacağını dile getirmiştir. (Bazin, 2011, s.64).

Edebiyat ve sinema; tarih boyunca kültür, eğlence, bilgi edindirme ve estetik yaklaşımlar bakımından insanlığın gelişimine katkı sağlama işlevini üstlenmişlerdir. Edebiyat dil anlatımı ile yapılan bir sanat iken, sinema bir dil ürünü olarak ortaya çıkarılan senaryonun görüntüye dönüştürülmesiyle yapılan bir sanattır. Her iki sanat dalının da kendine has sunuş ve anlatış biçimi olması aslında bu iki sanat dalını birbirinden ayıran en önemli

özelliklerdendir. Çünkü bir sanat eserini eşiz yapan tek şey özgünlüğüdür. Bu nedenle de ancak kendi olan eserler özgünlüğü yakalayabilir. Bir romanın insan zihninde yaptığı çağrışımla, sinemada izlenen bir filmin insan zihninde yarattığı çağrışım birbirinden çok farklıdır. Edebiyat ve sinemanın biçim ve içerik yönünden benzeşiyor ve birbirinden esinleniyor olması; aynı hikâye üzerinden dahi olsa iki sanat yapısının birbirinden tamamen farklı anlatı yapısına sahip olduğu gerçeğini kabul etmek gerekmektedir.

Türk Sineması yönetmenlerinden biri olan Metin Erksan da senaryonun yalnızca bir geçiş objesi olduğu görüşüne tamamen karşı çıkmıştır. Erksan'a göre senaryo, sinema sanatına ilişkin nitelikleri, özellikleri, kuralları içeren fakat edebiyat sanatına özgü, bir yazım, bir edebiyat türüdür. (Başol, 2010, s.25).

Senaryo ve roman üzerinden örnekle açıklanacak olursa; roman yazarı tarafından romanda tasvir edilen bir çayırılık, okuyucuya o çayırda bulunan çiçekleri, böcekleri, ağaçları, kuşları en detaylı şekilde anlattığında dahi, romanı okuyan her insanın zihninde o çayırılık bambaşka bir şekilde canlanacaktır. Hatta o kadar başka olacaktır ki belki de dünya üzerindeki tüm insanlar o çayırılığı zihninde en az parmak izlerinin farklılığı kadar farklı canlandıracaktır. Bir edebi metin olan senaryonun filme çekilmesiyle ise o çayırılık dünya üzerindeki tüm insanların zihninde aynı şekilde canlanacaktır. Çünkü sinema edebiyatın zihinde yarattığı o özgür alanı izleyiciye tanımayacak, yönetmenin senaryoya göre en uygun olduğunu düşünüp çektiği çayırılığı izleyiciye görsel olarak sunacaktır. İşte sinema ve edebiyatın farklı sanat dalları olmasını sağlayan da budur. Edebiyat insan zihnini harekete geçirip sonsuz varyasyonlar yaratırken, sinema o boşlukları tek görselle sınırlandırmaktadır. Bu nedenle de sinemaya görsel bir sanat denmektedir.

Edebiyat ve sinema arasındaki bir diğer farklılık da anlatı araçlarından biri olan diyaloglardır. Filmsel sahnenin kendine özgü boyutları diyalogun karakterini belirler. Bu yüzden senaryonun diyalogları, diğer edebiyat türlerinde ve tiyatrodaki bulunan diyaloglardan oldukça farklıdır. Edebiyatın veya tiyatronun diyalogla ileteceği birçok şeyi sinema gösterebilir, hatta göstermek zorundadır. (Aslanyürek, 2004, s.183).

Edebiyatın sinemaya en büyük katkısı ise öykü, hikâye ve senaryo bakımından olmuştur. Edebiyat ve sinema arasında bağ ilk olarak 20. yüzyılın başlarında kurgusal yani

senaryosu olan filmlerin yapılmaya başlamasıyla kurulmuştur. Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçilmesi senaryonun büyük bir değişim ve gelişim geçirmesine sebep olmuştur. Sesin gelişimiyle ilgi gören sinemada yeni hikâye arayışları artmıştır. Bu nedenle de roman gibi edebi eserler sinemaya uyarlanmaya başlamıştır. Kısa süre sonra da sinemaya uyarlanan edebi eserler sadece kitaplarla sınırlı kalmamış, hikâye arayışı sinema yapımcılarını farklı edebi metinlere de yönlendirmiştir.

1930'lu ve 1940'lı yıllarda üretilen bu melodramların birçoğunun kadın edebiyatından uyarlamalar olduğuna dikkat çekmek gerekir. Bunlar kadın dergilerindeki haftalık öyküler, kadın aşk romanları ve kadınların tarihsel romanslarıdır. Değinilmesi gereken bir diğer nokta da ABD'den Dorothy Arzner'i ayrı tutulacak olunursa, bu filmleri yapan sinemacıların çoğu erkektir. Bu romanlar oldukça uzun olduğu için, senaryo yazarları ve yönetmenler eğer mevcutsa romanın sahne uyarlamasını yani tiyatro metinlerini bulmaya çalışmış ya da doksan dakikalık tutarlı bir anlatıya dönüşecek şekilde metni kısaltmışlardır. (Hayward, 2012, s.288).

Edebiyat ve sinema arasındaki uyarlama serüveni çoğu zaman yanlış metotlar uygulanması nedeniyle sinemanın negatif olarak etkilenmesi de söz konusu olmuştur. Bunun sebebi ise uzunca bir metne sahip olan romanın yaklaşık olarak 90-120 dakikalık bir sinema filmine sıkıştırılmak istenmesidir. Roman yazarının belki de yıllarca emek vererek, tane tane tıpkı bir inci gibi işleyerek yazdığı romanı senaryoya dönüştürmek sanıldığı kadar basit bir iş değildir. Çünkü senaryoda görsellik yani hareket hâkimdir, romanda ise her şey detaylı bir şekilde ele alınıp anlatılmak zorundadır. Senaryoda çoğu zaman diyalog yerine görüntüyle bir şeyler anlatılması gerekir, romanda ise detaylı betimlemelerle. Senaryoda izleyicinin zihnine fazla bir yük bırakılmadan her şey olduğu gibi verilir, romanda ise her şey izleyicinin zihnine bırakılır. Senaryoda inandırıcılık açısından bazı türler haricinde zaman ve mekân gerçeğe dönüştürülmek zorundadır, romanda ise böyle bir zorunluluk yoktur ve hayal gücünün sınırları zorlanabilir. Sadece bu farklar dahi senaryo ve romanın birbirinden tamamen ayırmaktadır. Bu farkları iyi algılayıp farkına varamayan senaryo yazarlarının yapmış olduğu roman uyarlaması senaryolarından çekilmiş olan filmler, başarısız olmakta ve olmaya mahkûm olmaktadır.

Roman uyarlamaları konusunda Bazin'in eleştirilerinden biri de; sinemaya uyarlanan edebiyat eserlerinin montaj ve yakın plan çekimlerle görmenin gerçek boyutlarını değiştirdiği için roman yapıtlarının sinemaya göre şekillenmeye başladığıdır. (Bazin, 2011, s.69).

Sinema ve edebiyat birbirlerini sadece negatif olarak etkilemezler. Aynı zamanda sinemanın edebiyatı, edebiyatın da sinemayı pozitif olarak etkilediği de bir gerçektir. Edebi bir çalışmanın ekran üzerine değerinden hiçbir şey kaybetmeden gelmesini beklemek yanlış olacaktır. Buna karşın özgün metnin bütünlüğünün bozulmasına yönelik hataların yapılmaması, sinema için büyük bir kazanç olmaktadır. Filmin izlenmesi sonrasında seyircide iki çeşit duygu oluşabilmektedir. Bunlardan ilki filmde hoşnut olmak, diğeri ise filmin orijinalini yani uyarlandığı edebi eseri okuma isteğidir. Bu ikinci istek edebiyatın zaferi sayılabilecektir. Kamuoyu araştırmaları, ekrana aktarılan kitapların satışında çok belirgin bir artış olduğunu ortaya koymaktadır. Sonuç olarak uyarlama girişimlerinin edebiyata veya genel olarak kültür birikimine hiçbir zararı olmadığını söylemek mümkündür. (Bazin, 2011, s.73).

Sinemalarda veya televizyonlarda yayınlanan uyarlama dizi ve filmlerin, uyarlandıkları edebi eserlerin satışlarını attırması ve aralarında çok eskilerin dahi olduğu romanların tekrar gündeme gelmesine sebep olmaktadır. Bu durum dünya sinemasında olduğu gibi ülkemiz sinemasında da sık sık karşılaşılan bir durum halini almıştır. Örneğin, son yıllarda, İngiliz filolojist ve Oxford Üniversitesi profesörü J.R.R Tolkien tarafından 1954 yılında epik ve fantezi türünde yazılan *The Lord Of The Rings (Yüzüklerin Efendisi)* kitap serisi Hollywood tarafından filme uyarlanmış, bu film de dünyanın en çok izlenen filmleri arasına girmeyi başarmıştır. Bu başarıdan sonra tüm dünyada J.R.R Tolkien'in kitapları yüksek tirajlı satış rakamlarına ulaşmıştır. Bu da 21. yüzyıl teknoloji çağı gençliğinin edebiyatla buluşması açısından iyi bir fırsat, edebiyat için de büyük bir kazanım anlamına gelmektedir.

2.3. Senaryo – Resim ve Fotoğraf İlişkisi

Resim, insanlık tarihinin başlangıcıyla birlikte var olmuş bir uğraştır. Önceleri yalnız bir imgelem, iletişim kodu olan resim yerleşik düzen ve uygarlaşma ile birlikte bir sanata

dönüşmeye başlamıştır. (Karakaya, 2005, s.1). İlkçağlarda insanlık belli bir bilinç düzeyine erişip kendini ve çevresini keşfetmeye başladığında gördüğü birtakım şeyleri resmetmeye başlamıştır. Bunun en iyi kanıtlarından biri de mağara duvarlarında görülen binlerce yıllık insan ve hayvan resimleridir. Bilinen en eski ve köklü sanatlardan biri olan resim, binlerce yıldır varlığını sürdürerek günümüze ulaşmıştır.



Resim1: Mağara Resimleri – Chauvet Mağarası: Bizon Resmi.

Sanat dalları, her zaman birbirleriyle iç içe olup birlikte çalışarak, adeta hayatı algılamayı ve anlamayı, insan yaşamını monotonluktan kurtararak renklenmesini sağlamıştır. Binlerce yıldır gelişerek varlığını sürdüren resim sanatı, teknolojinin gelişmesiyle fotoğraf sanatının ortaya çıkmasına ilham olmuştur. Kuramcılar tarafından fotoğrafın sanat olup olmadığı ve resimle arasındaki ilişkiler hep tartışma konusu olsa da resmin fotoğrafa, fotoğrafın da resme olan katkısı olağan bir gerçekliktir.

Fotoğrafın düşük maliyeti ve sahip olduğu yüksek standart, resmin kendi içinde bir evrim geçirerek, yeni bir yapıya bürünmesine yol açmıştır. Bu durum iki sanat dalının beraberce var olmasının sağladığı yararların sonu olmadığı gibi fotoğrafçılar ressamların kendilerinden pek çok şeyi öğrenmelerini de sağlamışlardır. Fotoğraf, diyalektik olarak sadece resimsel tekniğin geliştirilmesi değildir. Onlar, bu yeni görüntü tekniğinin yasalarını

fotoğrafçılardan daha iyi anlamışlar ve filmlerin oluşumunda bu bilgilere başvurulmuştur. Her ne kadar fotoğraf, sadece plastik sanatlara hizmet sunan bir oluşum olarak görülüyorsa da onun çok daha belirgin işlemleri vardır. Otomatik olarak görüntü çoğaltılması ve bizim resimsel görüntü hakkındaki bilgilerimizin tazelenmesi bunlar arasındadır. Malraux da fotoğrafa olan gereksinimi şu şekilde belirtmektedir. ‘Resim en fazla bireysel olan, sanatçının işlevinin en fazla bulunduğu sanat dalı olma özelliğini taşımasına rağmen, en ağır aksak yol alanı da odur. Ona ivme kazandıran fotoğraf sanatına teşekkür etmek gerekmektedir.’ (Bazin, 2011, s.113).

Resim ve fotoğraf arasındaki bu tartışmalar devam ederken, fotoğraf sanatından ilhamla sinematograf aygıtı icat edilmiş, dolayısıyla sinema sanatı ortaya çıkmıştır. Sinema, resim ve diğer sanatlara göre daha genç bir sanat olmasına karşın özellikle resimle ve fotoğrafla derin bir benzeşme göstermektedir. Sinema, icadıyla farklı malzemeye ve ekipmana gereksinim duymuştur. Görüntünün ışık yoluyla saptanıp kaydedilmesi esasına dayanan sinemanın ilk formu resimdir. Resim, hareketli görüntüye dönüşürken formu da değişir ve sinema ortaya çıkar. (Karakaya, 2005, s.1).

İmge üzerine kurulu olan resim sanatı, fotoğraf sanatının gelişmesi ile daha reel bir konuma sahip olmuştur. Resimde sanatçı imgelerini tuvale aktarıp imge-reel gerçeklik kombinasyonuna yaslanırken, fotoğraf sanatının gelişmesi ile birlikte bu kombinasyon reel gerçeklik ve imge kombinasyonuna evrilerek süregelmiştir. Bu durum yalnızca fotoğraf sanatı ile sınırlı kalmamış, görüntülerin bazen de resimlerin toplumda yarattığı ortak algı ile aynı paydada buluşarak, bu görüntü ve resimler hareketlendirilerek sinema-resim metaforunda ortak ve girift bir payda oluşturmuştur. Bu ortak paydaşlar arasındaki benzerlik ve işbirliğinin yanı sıra en göze çarpan farklılıklardan birisi de, resim sanatında sanatçı yaratmak istediği imgesel algıyı ortaya çıkarırken belirli bir olguya kendine has üsluba bağlı kalır. Sinema sanatında ise devreye ışık ses ve müzik gibi teknik enstrümanlar girerek ortaya, filmde istenilen imgesel duygular yansıtılmaktadır. Sinema ve resmi temelde ayıran bir diğer farklılık ise resim sanatında ortaya çıkan sanat eserinin, yönetmeni de kahramanı da ressamın ta kendisidir. Sinema sanatında ise bu durum teknik olarak iş bölümü prensibi ile değişir. Diğer bir deyişle sinema sanatında iş bölümü yerine işin bölmesi, yani teknik boyut ile sanatsal ve kurgusal boyutun gerçekleşmesinde birden fazla karakter rol almaktadır. Genel olarak

bakıldığında, resim ve sinema sanat dalları arasında sıkı bir ilişki kurulabilmektedir. Bu ilişkinin başında, görüntü ortaklığı gelmektedir. (Uzun Aydın, 2017, s.395).

1830'lu yıllarda keşfedilen fotoğraf sanatından sonra, 1895 yılında Lumière kardeşlerin sinematograf aygıtını icat etmeleri ve ilk film gösterimini yapmaları, sinema sanatının doğuşundaki iki önemli teknolojik gelişmedir. 1926 yılında sese de kavuşan sinema sanatı, fotoğraf sanatının üstünde bir alan olarak hız kazanmıştır. (Uzun Aydın, 2017, s.395).

Resim sanatı ve sinema sanatı, görsellikle anlam yaratma peşindedir. Bu görsel anlatım dili, sinemanın anlatım olanaklarından biri olmakla birlikte, çerçeveleme, kompozisyon ortaklığı ya da ışık ve gölge kullanımları gibi benzerlikler de göze çarpmaktadır. Bir çekim, bir sürü görüntünün dizilenmesinden meydana gelir. Küçük resimler ardı ardına sıralanırlar. Bunlardan her biri görüntüdür. Görüntüyü çevreleyen dikdörtgen çizgiler görüntünün çerçevesidir. (Uzun Aydın, 2017, s.395).

Walter Benjamin, kameraman ile ressam arasındaki ilişkiyi cerrahi üzerinden anlatmaya çalışmaktadır ve ona göre cerrah büyücünün tamamen zıttıdır. Büyücü iyileştirmek için ellerini kullanır. Cerrah ise aletlerle keser. Büyücü ellerini hastanın vücudunda dışarıdan kullanarak araya bir mesafe koyar. Oysa cerrah içine girer ve organı eller. Ressam gerçeklikle karşıdaki doğal mesafeyi korurken, yönetmen önündeki kişi ve nesnelerin en dibine dalar. Böylece ikisinin de elde ettiği resimler arasında çok ciddi bir fark oluşur. Şu halde çağdaş insanın gözünde gerçekliğin sinema yoluyla temsili, ressam eliyle temsilinden daha kuşatıcıdır. Çünkü yönetmen teknik donanımları sayesinde gerçekliğin her yönüne nüfuz etmeyi başardığından, gerçekliğin her türlü cihazdan arındırılmış yönünü gözler önüne serecektir. Bir sanat eserinden yerine getirmesi istenen her şeyi yerine getirmektedir. İşte film sanatının usta cerrahları olarak görüntü yönetmenleri filmlerin resimsel boyutunu gerçekleştiren ressamlardır. Bu nedenle resim sinema ilişkisinden söz edildiğinde görüntü yönetmenlerini de saymak gerekmektedir.” (Güngör, 2016, s.15).

Kuram ve sinema yazarlarının neredeyse hepsi farklı pencerelerden bakıyor olsa da bu bakış açılarının hepsi yine ortak bir paydada buluşmaktadır. Bu payda ise; bu üç sanat dalının, yani resim, fotoğraf ve sinemanın birbirleriyle yakından ilişkili olduğudur. Sinemanın resim ve fotoğrafı edebiyatla eşleştiren kolu ise senaryodur. Resimde, ressam hayalindeki tuvale

dökerken, senaryoda senarist hayallerini metin olarak kâğıt üstüne döker. Yönetmen de kâğıt üzerindeki bu hayali filme çekerek resme dönüştürür. Yani resimde ressam kendi hayalinde anlatmak istediklerini tuvale dökerken, sinemada senaristin kurduğu ve anlatmak istediği hayali onun yerine yönetmen filme dökmektedir.

İnsanların duygularını verebilmek için artık hızlı kesim veya fotoğrafın yeni stili yeterli olmamaktadır. Sinema bir senaryo çağına girmiştir. Bu, madde ile biçimin aralarındaki ilginin geriye çevrimidir. Artık biçim, farksızlığın maddesi olmamaktadır. O, hiçbir zaman kapsam tarafından daha insafsızca belirlenmemiştir. (Bazin, 2011, s.81).

Senaryo yaratma süreci ile resim yaratma süreci farklı tekniklerle yapılıyor olsa da çıkış noktaları aynıdır. Senaryonun filme çekilme yani resmedilme süreci çok basit, fakat çok farklı bir biçimle değerlendirilecek olursa; yönetmeni robot resim çizen bir ressam olarak düşünelim, senaristi de robot resimdeki kişinin neye benzediğini anlatacak olan görgü tanığı. Görgü tanığı ne kadar iyi anlatırsa ressam da o kadar iyi çizer. Sonuç da robot resimdeki kişidir. İnanması zordur ama görgü tanığının anlattığı kişi, çok büyük bir benzerlikle kâğıda resmedilmiştir. Senarist ve yönetmen arasındaki ilişki de bu şekildedir. Fakat bazı zamanlarda film yapmakla resim yapmak arasında hiçbir fark yoktur. Bu da ancak senaristin kendi yaptığı filmi çekmesi ya da yönetmenin çektiği filmin senaryosunu da yazmış olmasıyla mümkün olabilecektir. Aradaki tek fark; ressamın sanatı ortaya çıkarmak için fırça ve tuval, senarist ve yönetmenin ise senaryo ve kamerayı kullanması olacaktır.

2.4. Senaryo – Tiyatro İlişkisi

Tiyatro, birbirinden farklı insanların, değişik algılamalarla, sonuçta aynı doğruya yöneldikleri sanatsal bir değişim yeridir. Sanatsal bir değişim yeridir, çünkü tiyatrodaki haz yalnızca eğlenceden değil, aynı zamanda düşünme yetisinden gelmektedir. (Nutku, 2001, s.11). Son birkaç bin yıldır var olan en köklü sanat dallarından biri olan tiyatronun kökeni tam olarak bilinmese de kuramcılara göre iki görüş hâkimdir. Bunlardan ilki; dini ritüellere dayalı olarak zamanla ortaya çıkmış bir sanat olduğudur. İkinci görüş ise; öykü anlatıcılığı ile zamanla ortaya çıkmış bir sanat dalı olduğudur. Fakat bu iki görüşten hangisinin kesin doğru olduğunu söylemek mümkün değildir. Çünkü ortada kesinlik arz edecek bir bilgi veya belge

bu güne dek bulunamamıştır. Bunun yanı sıra Mısır'da bir takım belgeler bulunmuştur ama bu belgelerin içeriği de tam olarak çözülememiştir. (Brockett, 1985, s.15-16).

Elde olan belgelere göre ise tiyatronun bilinen en eski tarihi ve yeri; M.Ö 700'ler ve Antik Yunan dönemidir. Tiyatro kelime anlamı olarak Antik Yunan'da; oyunun sergilendiği, oynandığı yer anlamına gelmektedir. İlk oyunlar M.Ö 5. yüzyıllarda drama üzerine yazılmış olan oyunlardır. Aynı zamanda Yunan Tregedyasının beşinci yüzyılda üç oyun yazarının üzerine dayandırıldığı, bunların da; Aiskhylos, Sophokles, Euripides olduğu bilinmektedir. Günümüzde yapılan tiyatro oyunlarının hala bu üç yazarın yazıp sergiledikleri oyunlardan kalıntılar taşıdığı da gözlenmektedir. (Brockett, 1985, s.16-17).

Tiyatro bu bilgilere göre (daha öncesi bilinemediği için) yaklaşık olarak 2700 yıllık geçmiş olan bir sanat dalıdır. Yaklaşık olarak 2500 yıldır da edebi metinlere dökülüp sergilenen bu sanat dalının, ilk ortaya çıktığı tarihten günümüze kadar fazla bir değişiklik geçirmediği de açıkça görülmektedir. (Brockett, 1985, s.15-17). Bu bağlamda, tiyatro oyunu ile sinema senaryosu arasında metin olarak çok büyük farklar olmasa da bir anlatım aracı olarak aralarındaki fark oldukça büyüktür.

Sinema diğer bütün sanat akımlarından büyük ölçüde ayrılmaktadır. Ama böyle olmakla birlikte onlarla birçok ortak yönü vardır. Edebiyatla, tiyatroyla, resimle, müzikle, hatta ve hatta dansla dahi ortak bir yönü bulunmaktadır. Bütün sanat türlerini aralarında birleştiren bir yöntem vardır. Bu yöntem, enformasyonun bağlı olduğu yapılarda toplanmasına ve toplanmış haliyle yazardan okuyucuya, uygulayıcıdan izleyiciye iletilmesine olanak sağlamaktadır. Sinema alanında bu yöntemin adı tek kelimeyle "kurgu"dur. (Özarslan, 2015, s.114).

Bu açıdan bakıldığında tiyatrodaki evrim daha belirgindir. Roman gibi dramatik edebiyat türleri her zaman için sinemanın kollarında acı çekmeye mahkûm olmuştur. Film yapımcısının en büyük yanılgısı hazır olan tiyatro seyircisini kapmaya çalışmak olmuştur. Bu bakış açısından yola çıkılarak oluşturulan filmlerin hali ortadadır. Bunlar için "filmleştirilmiş tiyatro" teriminin kullanılması doğru bir değerlendirmedir. Romanın en azından bir yaratıcılık ölçüsü vardır. Bunun, sayfalardan ekrana geçirilmesi belki hoş görünebilir. Tiyatro ise yanlış seçilmiş bir arkadaştır. Tiyatrodaki bazı dramatik sahnelerin başarılı bir film parçası

olmasının altında yatan gerçek neden, o bölümlerin romandan tiyatroya çok iyi aktarabilmesinde yatmaktadır. Burada karakterler ve ana fikir büyük bir önem taşımaktadır. (Bazin, 2011, s.64).

Tiyatro, temelleri daha sağlam olan ve diğer sanatlardan fazla etkilenmeyen, onlara göre şekillenmeyi reddeden bir sanat dalıdır. 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan fakat yirminci yüzyılın başlarında kendini gösteren sinemayla birçok benzerlik göstermektedir. Bu benzerlikler; ikisinde de oyuncuların olması, izlenebilir olmaları, içeriklerinin benzer konular olması, izleyici kitlesine aynı duyguyu yaşatmak istemeleri ve de en önemlisi ikisinin de yapımında genellikle bir edebi metne ihtiyaç duyulmasıdır. Bu metinler yani oyun ve senaryolar birbirine oldukça benzerdir fakat aynı değildir.

Bunun sebebi ise tiyatronun bir sahnede izleyici karşısında tek seferde canlandırılması/oyunması/gösterilmesi/sergilenmesi, sinemada ise uzun bir süreçte ve farklı mekânlarda defalarca çekilebilme imkânına sahip olmasıdır. Bu nedenle sinema senaryosu, eğer ki hikâye tek mekânda geçmiyorsa, zaman ve mekân bakımından sahneler ayrıştırılarak yazılır ama tiyatro tek mekânda ve belli bir zamanda geçtiği için tek sahnede veya dekor ve makyaj değiştirilerek birkaç bölüm halinde yazılır.

Sinemasal anlamda ise zamansal ya da mekânsal sıçramalarla birkaç sahne geri ve ileri gitmek mümkün olabilmektedir. Tiyatroda oyuncunun hatıraları diyalog metni içinde verilirken sinemada bir anda yıllar öncesine dönmek, bambaşka bir mekâna gitmek söz konusudur. (Özarlan, 2015, s.31). Bu ve buna benzer daha birçok nedenden dolayı tiyatro ve sinemada senaryolar içerik olarak yani izleyiciye vermek istediği mesaj bakımından aynı olabilir ama biçim olarak birbirinden ayrılırlar.

Çünkü tiyatrodaki izleyicinin ilgisini çekebilmek için; oyun metinleri de oyunculuklar da bazı durumlarda makyaj ve dekor da abartılı olmak zorundadır. Fakat sinemada bu durum tam tersidir. Abartı sinemanın en büyük düşmanı olduğu için sinema filmleri gerçeğe en yakın şekilde olmak zorundadır. Hatta sinema senaryosu inandırıcılık üzerine yapılan bir sanat dalıdır ve bu nedenle izleyici sinema salonuna ikna olmaya hazırlanmış olarak gider. Tiyatroda ise durum tam tersidir ve izleyici gerçek olmadığını bilerek oyunu izlemeye gider. Tiyatro ve sinemanın izleyiciyi bağlama açısından böyle bir farkı da vardır. Bu nedenle

tiyatro metinlerinin bir sinema yazarı yani senaristi tarafından uyarlama yapılmadan direkt olarak sinemaya aktarılması doğru değildir. Bu şekilde direkt aktarıldığı örneklere çokça rastlanılsa da bu örneklerin çoğunun başarılı olamadığı da görülebilir. Bu tür tiyatro uyarlaması ve tiyatromsu filmlere Türk Sineması’ndan da örnekler verilebilir.

Türkiye’de askeriye’nin elinde varlığını ortaya koyan sinema, savaşların bitişiyle sivilleşmiştir. Öykülü filmler çekecek ve gösterimler yapacak bir özel yapım şirketi kurulmuştur. Türk Sinema Tarihi’nde “Tiyatrocular Dönemi” olarak adlandırdığımız bu döneme damgasını vuran kişi, tiyatro oyuncusu, yönetmeni, yazarı, kısacası tiyatro sevdalısı Muhsin Ertuğrul’dur. Muhsin Ertuğrul, kuruluşuna öncülük ettiği Kemal Film ve İpek Film Şirketleri hesabına yapımcılık ve yönetmenlik yaptığı filmlere senaryolar yazmış, tiyatro oyunu uyarlamaları yapmış, bu filmlerde tiyatrosunda çalışan oyuncularını oynatmış, tiyatro dekorlarında çekimler yapmıştır. Onun 1939 yılına dek, tek adam olarak yürüttüğü bu tiyatromsu filmlerden oluşan sinema ortamı nedeniyle, Türk Sinema Tarihi’nin 1922-1939 yılları arası “Tiyatrocular Dönemi” ya da “Muhsin Ertuğrul Dönemi” olarak adlandırılmaktadır. (Kuyucak Esen, 2010, s.21-22).

Muhsin Ertuğrul bir tiyatrocunun olarak Türk Sinemasına gönül vermiş ve gelişimine yıllarca tek başına büyük katkılar sağlamıştır. 1939 yılı Türk Sineması’nda tarihi bir dönemdir. Çünkü bu dönemde tiyatrocunun olmayan yönetmen ve oyuncularla yeni filmlerin çekilmesiyle, tiyatromsu filmlerin aslında yeteri kadar iyi olmadığı anlaşılmış ve tiyatromsu filmlerin sonu gelmiştir. (Kuyucak Esen, 2010, s.21-22). Dünya sinemasında da durum farklı olmamıştır. 1927 yılında sesli sinemaya geçilmesinden sonra başta Hollywood sineması olmak üzere birçok ülke sinemasında sesi güzel olmayan oyuncular sektörde yer bulamamış, onların yerine tiyatro oyuncuları sinemayı adeta istila etmiştir. Daha da önemlisi ve vahim olanı ise sinema senaryosuna diyalogun dâhil olmasıyla, tiyatro yani drama yazarları da sinemaya akın etmiştir. Bu nedenle sesli sinemanın gelişinden sonra dünya sineması da ilk zamanlarda olduğu gibi yeniden tiyatromsu filmlere geri dönmüştür.

Sinema, sürekli olarak tiyatrunun ayak izlerini takip etmeye başladığı için aralarında sağlam bir bağıntı olmuştur. (Bazin, 2011, s.67). Bunun en iyi örnekleri ise tiyatroya benzer, hikâye olarak çok güçlü olan tek mekân filmleridir. Tek mekân filmleri adından da anlaşılacağı üzere tamamının ya da filmin büyük bir bölümü yani en az dörtte üçünün tek

mekânda geçtiği filmlerdir. Sadece mekân yönünden sınırlı ve mekân sayısı nedeniyle tiyatroya benzerdir ama aralarında tiyatro uyarlamaları olanlarda bulunmaktadır. Bunun en iyi örneklerinden biri ise; 1957 ABD yapımı bir tiyatro uyarlaması olan “*12 Angry Men*” (*12 Öfkeli Adam*) filmidir. Film; siyah beyaz olarak çekilmiş ve En İyi Film, En İyi Yönetmen ve En İyi Uyarlama Senaryo dallarında Oscar’a aday olmuştur.



Resim2: *12 Angry Men (12 Öfkeli Adam)* Filminden Bir Görsel.

Sabit kamera ve derin odaklaşmanın da kullanımıyla sinemanın çalışması olağanüstü bir başarıya ulaşmıştır. Bunun ötesinde sinemanın ifade yaratımının kanıtı tiyatronun pasifliğinin tam tersidir. Tiyatroyu gösterebilmek için onu fotoğraflamak yeterli olmaz. Herhangi bir değerdeki tiyatronun yaratımı, sinemanın yaratımından daha zordur. Bu durum uyarlamacıların üzerinde çalıştıkları bir sorundur.” (Bazin, 2011, s.77). Bu nedenle tiyatro oyunlarını sinemaya uyarlamak, romanları uyarlamak gibi zor ve zahmetli bir uğraştır.

Sinema ortaya çıktıktan sonra tiyatrodan etkilenmiş ve beslenmiş olsa da, tiyatro ve sinemanın birbirinden tamamen farklı iki sanat dalı olduğu unutulmamalıdır. Bu nedenle oyun metni ve senaryo da biçim ve içerik olarak benzerlikler taşısa da birbirlerinden tamamen ayrılmaktadırlar. Son dönemlerde tiyatro da tıpkı sinema gibi televizyonlarda ve farklı

mecralarda kendini göstermeye başlamıştır. Bu da tiyatro sanatının sinemadan olumlu yönde etkilendiğinin kanıtlarından biridir.

2.5. Senaryonun Tarihçesi ve Gelişimi

Sinemanın kısa tarihi boyunca, toplumsal talepler ile bilimsel araştırma ve gelişmelerin birbirlerini ne denli etkiledikleri açıkça görülür. Sinema aygıtlarının icadı tek bir çizgi üzerinde gerçekleşmemiştir. Fizyolojiden anatomiye, kimyadan fiziğe pek çok alandaki sorularla yanıtların, yapılan buluşların yüzyıllar içindeki birikimi, 19. yüzyılın sonunda Cinematographe'ın (Sinematograf) keşfinin zeminini hazırlamıştır. Bu nedenle, sinema aygıtlarının gelişiminde, kimin neyin mucidi olduğu çok tartışmalı, karışık bir konu olmuştur. Pek çok ülkede, aşağı yukarı aynı tarihlerde, birbirine benzer çekim ve gösterim aygıtlarının patentleri alınmıştır. Yılların bilgi birikimi, bir noktada, görünen dünyanın aslına uygun hareketli kopyasını yaratma konusundaki istekle çakışmış ve sonuç olarak bu aygıtlar ortaya çıkmıştır; önemli olan da bu olmuştur. (Abisel, 2003, s.13).

Fotoğrafın ortaya çıkması sinemanın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Öte yandan fotoğrafın, sanatçıların yaratıcı sürecin doğasını yeniden gözden geçirmesine de yol açmıştır. Fotoğrafın farklı amaçlar için kullanılması, sinematografiye giden yoldaki işaret taşlarını da oluşturmuştur. (Abisel, 2003, s.22-23).

Tüm bu gelişmelerden sonra 1895 yılında Fransız Louis ve Auguste Lumière kardeşlerin sinematograf aygıtını icat etmesiyle sinemanın doğumu gerçekleşmiştir. Lumière kardeşler, 1895 yılı boyunca Paris'te özel gösteriler düzenledikten sonra 28 Aralık günü, Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'nin egzotik dekorasyonlu Hint Salonu'nda, bir frank karşılığında ilk genel gösterilerini yapmışlardır. (Abisel, 2003, s.30-31).



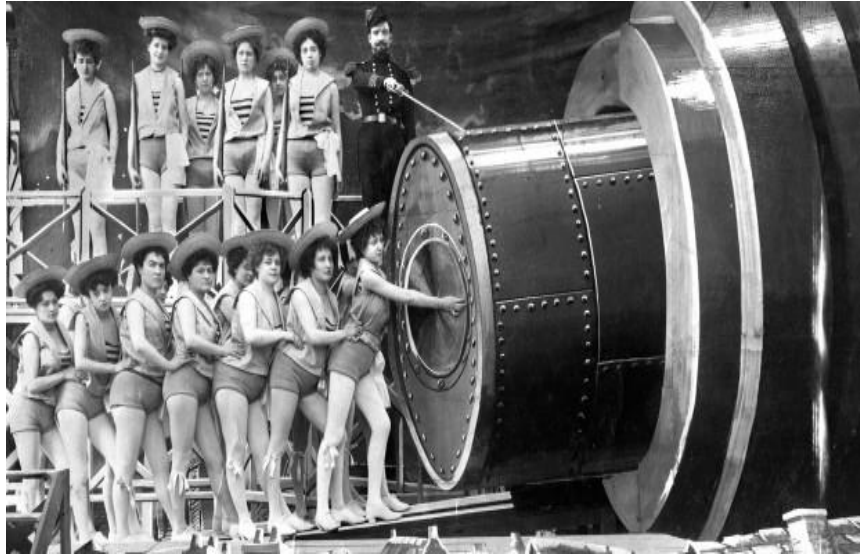
Resim3: Cinematographe (Sinematograf) Aygıtı.

Sinematografi, dış dünyanın görüntülerini, zamansal akışları içinde kaydedip yeniden izlenebilir kılmıştır. Filmler gerçekliğin saklanabilir bir kopyası olmuştur. Bu sayede, filmin kurmaca için en elverişli araçlardan biri olduğu ve bu sayede düşsel dünyaların da kurulabileceği çok çabuk anlaşılmıştır. Sinemanın "gerçekçi" olma özelliği, kurmaca olan filmlerin gerçeklikmişçesine algılanmasına ve kabul edilmesine olanak sağlamaktadır. Tam da bu nedenle, sinemanın bir tür yanılsama aracı olduğu da ortaya çıkmaktadır. Sinematografi, esas olarak yanılsamaya dayanır. Filmin üzerindeki durağan fotoğrafların, belirli bir hızla ardı ardına perdeye düşmesiyle elde edilen hareket yanılsaması, sinemanın temelini oluşturmaktadır. (Abisel, 2003, s.12).

Lumière kardeşlerin 28 Aralık 1895 yılında ilk kez izleyici ile buluşan belge niteliğindeki bu filmleri izleyenler arasında, iş hayatına Paris'te Theatre Robert-Houdin'de sihirbaz olarak devam eden Georges Méliès de bulunmaktadır. Méliès, bu belge niteliğindeki filmleri izledikten sonra, sinemacı olmaya, Lumière kardeşlerden bir sinematograf aygıtı almaya karar verir. Ancak Lumière kardeşler icadın taklit edilmesinden çekindikleri için Méliès'in bu isteğini reddetmişlerdir. Méliès de kendi Sinematografını yapmaya çalışmış fakat başarılı olamamıştır. Bu süreçte sinematograf benzeri aygıtların üretimine başlanmıştır. Bunu öğrenen Méliès bir süre sonra başka üreticilerden sinematograf benzeri aygıtların birini almayı başarmış ve film üretimine başlamıştır. Aynı zamanda bir tiyatrocu olması nedeniyle Lumière kardeşlerin aksine farklı işler yapmaya çalışmıştır. Bu süreç yaklaşık olarak yedi yıl

yani 1902 yılına kadar sürmüştür. 1902 yılında Marie Georges Jean Méliès yapımcı, senarist ve yönetmenliğini yaptığı ilk kurgusal yani belli bir konuya ve senaryoya sahip olan *A Trip to the Moon* (*Ay'a Yolculuk*) filmini çekip gösterimini gerçekleştirmiştir. Böylece öyküsel ve kurgusal sinema dönemini başlatmıştır. (Özön, 1985, s.157-158.).

Burada değinilmesi gereken asıl nokta ise Georges Méliès'in yaptığı *Ay'a Yolculuk* filmi, tarihteki ilk senaryolu film olmasına rağmen çağının çok ötesinde bir film olma özelliklerini üzerinde barındırmaktadır. Çünkü *Ay'a Yolculuk*, bir roketle Ay'a giden bir grup insanın Ay'da yaşayan uzaylılarla savaşıp geri dönmelerini konu alan bir fantastik bilimkurgu filmidir. İlk konulu filmin böylesine avangard bir yapıya sahip olması da oldukça şaşırtıcıdır. Diğer şaşırtıcı özellikleri ise filmin aynı zamanda ilk tiyatro uyarlaması olması ve günümüzde animasyon olarak kullandığımız canlandırma tekniğinin de ilk kez bu filmde kullanılmış olmasıdır. Sanayi devriminin erken bir döneminde henüz Ay'a gitme hayali bile ortada yokken, ışık yakıp zihinlere yol gösteren ilk fantastik ve bilimkurgu türlerini yapısında barındırması ve ilk senaryolu film olması nedeniyle de sinema tarihi içinde oldukça önemli bir yere sahiptir.



Resim4: *A Trip to the Moon* (*Ay'a Yolculuk*) Filmi'nden bir sahne.

Tiyatro metinlerinden esinlenerek ortaya çıkarılan ilk senaryo, o günden sonra gelişim sürecine başlamıştır. Georges Méliès de yapmış olduğu “*Ay’a Yolculuk*” filmi ve devamında çektiği yüzlerce filmle, senaryonun ortaya çıkmasına ve gelişimine katkıda bulunmuş en önemli sinemacılardan biri olmuştur.

2.5.1. Sessiz Dönem Film Senaryosu

Sinema, 1895 yılında Lumière kardeşlerin sinematograf aygıtını icat etmesiyle ortaya çıkmış ve 1902 yılında Georges Méliès’in ilk öykülü film olan *Ay’a Yolculuk* filmini yapmasıyla da sinemada anlam yaratma süreci başlamıştır. Tiyatrocu ve illüzyonist olan Méliès tiyatronun birçok öğesiyle birlikte sinemaya film hilelerini, düş gücünü ve şiiri de sokmuştur. Bunlar ilk başlarda sinema ve senaryo adına olumlu birer gelişim olsa da bir süre sonra sinemanın darboğaza girmesine engel olmamıştır.

Sinema daha başlangıçta birbirinden apayrı iki yöne ayrılmıştır. Lumière, sinemayı gözlemciliğe yöneltmiş, dış dünyayı film üzerine olduğu gibi yansıtan belgesellere yolu açmıştır. Méliès ise sinemayı sanatçının düş gücüne dayandırmış ve yalnız bu güçten kaynaklanan öykülü film yoluna sokmuştur. Ancak birbirine karşıt bu iki anlayış arasında dengeli bir ilişki kurmasını ikisi de başaramadıklarından, kısa bir sürede bir çıkmaza girmişler ve sinemadan çekilmek zorunda kalmışlardır. Çünkü Lumière, çevresini ve doğayı olduğu gibi yinelemekten öteye geçememiştir. Méliès ise sinemayı gitgide tiyatronun dar çerçevesi içine sokmuştur. Alıcı (kamera), tiyatro sahnesinin karşısına, izleyicinin izlediği belirli bir uzaklığa yerleştiriliyor, buradan hiç kıpırdatılmıyor ve hep bir tiyatro izleyicisi gibi aynı görüş noktasından çekim yapması sağlanıyordu. Genel olarak bakıldığında Lumière ve Méliès’in tutumunda büyük bir ayrılık olmamıştır. İkisi de alıcıyı (kamera) yalnız bir saptama aracı olarak görmüşlerdir. Sinema, Lumière’in belgeci ve Méliès’in öykücü tutumundan yola çıkarak değişik film türlerine ayrılmıştır. Fakat bu hemen gerçekleşmemiş ve iki ana tutum arasında bir denge kurulmasından, sinemanın bir dil niteliği kazanmasından sonra gerçekleşmiştir. (Özön, 1985, s.158).

Sinemanın öyküsel bir yapı kazandığı yıllarda Brighton Okulu fotoğrafçılık bölümü öğrencilerinin sinemaya dâhil olmasıyla sinema, kurgu ve çekim planları alanlarında

gelişmeye başlamıştır. Senaryo öyküleri de Méliès'in tiyatro sahnelerinden dışarıya çıkmıştır. Çünkü Brighton Okulu öğrencileri çekimlerini genellikle sahilde ve sokaklarda yapmaya başlamıştır. Sinemanın geleceğini gören Fransız iş insanı Charles Pathe ilk yapım evini kurmuştur. Bununla birlikte Lumière ve Méliès'in filmlerini kiralayarak; gezici sinemayı ve panayır sinemasını gerçekleştirerek sinemayı büyük halk kitlelerine ulaştırmayı başarmıştır. Fakat onun bu başarısının asıl sebebi ticari yönü iyi olan bir iş adamı olmasının yanı sıra; henüz yeni bir yönetmen olan Ferdinand Zecca'yı kendine bağlamasıyla alakalıdır. Çünkü Ferdinand Zecca; Méliès ve Lumière'lerin filmlerinin tekrarlarını çekerek işe başlamış ve Brighton Okulu öğrencilerinin çekim tekniklerini benimsemiş bir sinemacıdır. (Özön, 1985, s.160).

Bu süreçte Zecca filmlerini “Masallar ve Peri Masalları filmleri”, “Dramatik ve Gerçekçi filmler” ve “Dinsel filmler” olarak üç ayrı grupta toplamıştır. Böylece sinema filmlerinde türleşmeyi de sağlayan ilk kişi olmuştur. Pathe, 1907 yılında film alıcıları, boş film üreten, çevirten, işleten ve önemli salonları elinde tutan bir tekel oluşturmuş ve dünyanın bütün büyük başkentlerinde hatta New York'ta film üretimi yapabileceği yerler açmıştır. Pathe kısa sürede o kadar büyümüştür ki sadece Birleşik Amerika'ya sattığı film sayısı Amerika'da üretilen filmlerden bile daha fazla olmuştur. Pathe bu tekeli öylesine elinde tutmak istemiştir ki belli başlı türleri yapan tüm yazarları kendine bağlamıştır. Tabi bu durum diğer film yapımcılarının da dikkatini çekmiş ve bu nedenle hızlı bir üretim süreci başlamış, bu da sinemada türleşmeyi arttırmıştır. Türleşmenin artmasıyla da doğal olarak film senaryolarında önemli gelişmeler yaşanmıştır. (Özön, 1985, s.160).

Bu döneme “Sessiz Sinema Dönemi” denmesinin asıl sebebi ise filmlerin sessiz yani diyalogsuz çekiliyor ve görüntünün üzerine sesin kaydedilemiyor olmasıdır. Fakat film yönetmenleri ve yapımcıları bunu aşmak ve izleyiciyi sinemaya çekmek adına filmlerin üzerine müzik koymayı düşünerek, filmlere uygun müzikler yaptırıp bunları film gösterimi sırasında kullanmışlardır. Yani sessiz sinema döneminin asıl özelliği filmlerde diyalog olmamasıdır. Senaryoda mutlaka diyaloga yer verilmesi gerekiyorsa, bunlar filmin ilgili bölümünde yazıyla verilmiştir. Ama ses ve müzik ilk yıllardan itibaren farklı şekillerde de olsa sinemaya girmeyi başarmış ve sinema üzerinde önemli bir yer etmiştir.

Müzik, evrensel olarak en güçlü iletişim araçlarından biridir. Sinemada da yerinde ve doğru kullanıldığında filmi büyük oranda olumlu yönde etkilemektedir. Müziğin bir yönüyle haberci olduğu söylenebilir. Filmin herhangi bir sahnesinde seyircinin duygularının ne yönde gelişmesi bekleniyorsa, müzik de o nitelikte seçilir ve böylelikle seyirci zihinsel olarak yaşayacağı duyguya hazırlanmış olur. Melodi, ton ve ritim bakımından filmin akışına (kurgusuna) eşlik, kimi zaman da önderlik etmektedir. Bilgilerin vurgulanması, çatışmanın ilerletilmesi müziğin katkısıyla kolaylaşmaktadır. Müziğin seyirci üzerindeki yönlendirici etkisi, daha sessiz sinema döneminde fark edilmiştir. Bugün dahi, hemen hiç sözcük kullanılmadan, yalnızca müzik ve efektlerle desteklenerek öyküsünü anlatan filmlere rastlanmaktadır. (Eroğlu, Aytekin, s.41).

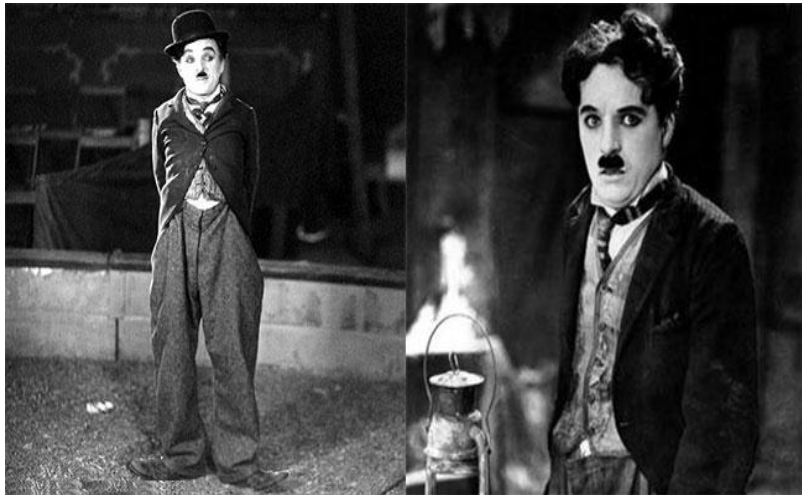
Bu dönemde film yapımının gelişmesiyle gezici olan sinemaların çoğu, yerini yerleşik büyük salonlara bırakmaya başlamıştır. Edison'un bir yapım eviyle anlaşması ise Amerikan filmlerinin gelişmesine neden olmuştur. Hatta *The Life of an American Fireman* (Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı, 1903.) filmi ilk yalın kurgu örneği vermiştir. Hemen ertesi yıl yapılan *The Great Train Robbery* (Büyük Tren Soygunu, 1903.) filmi ise yapılan ilk kovboy yani Western filmi olarak tarihe geçmiştir. 1908'de yapılan *L'Assassinat du Duc de Guise* (Guise Dükünün Öldürülüşü, 1908.) teatral filmiyle ise ilk "Sanat Filmi" kavramı ortaya atılmış ve sinema sanat olarak görülmeye başlanmıştır. Fakat bu filmle birlikte Méliès'ten sonra sinema yine tiyatronun dar çerçevesine sokulmuştur. Bu tür, İtalyan film yapımcılarının da dikkatini çekmiş; Hamlet, Romeo ve Jüliet gibi tiyatro oyunları filmleştirilmiştir. (Özön, 1985, s.160-165).



Resim5: *L'Assassinat du Duc de Guise* (*Guise Dükünün Öldürülüşü*) Filminden Bir Sahne.

1914’de Karno Pontomima topluluğuyla Amerika gezisinde olan Charlie Chaplin’in, film yapımcısı Sennett tarafından keşfedilmesiyle sinema bir anda güldürü filmlerine yüzünü dönmüştür. Chaplin, Sennett’le yaptığı anlaşma gereği sadece o yıl içinde otuz beş film çekmiştir. 1915’te Essanay yapım evi için çevirdiği *The Tramp Şarlo (Sersemi)* filmi, Chaplin’in artık kişiliğini bulmaya başladığını ortaya koymuştur. 1916’da Mutuabde çevirdiği on iki filmden *One A.M. (Şarlo Gece kuşu)*, *Easy Street (Şarlo Polis)*, özellikle *The Immigrant (Şarlo Göçmen)*, sonradan çok ustaca kılığa bürünen yerme gücünün ilk başarılı örneklerini vermiştir. Chaplin 1917’de ilk büyük yapıtı *Shoulder Arms (Şarlo Asker)*’i çevirmiştir. Savaşın bitiminde ortaya çıkan bu film, Chaplin’in olgunlaşmaya başlayan sanatını örneklemektedir. (Özön, 1985, s.166).

Chaplin, Sennett’in daha çok kaba güldürüye, sopalamaya, savruklamaya dayanan anlayışı yerine, İngiliz pandomima geleneğine, insanı gözlemeye, insanın ruhsal durumunu incelemeye dayanan daha güç, daha derin anlamlı bir güldürü çeşidi yaratmaya çalışmıştır. Toplumsal bozuklukların eleştirisini yapan, sokaktaki küçük adamın haklarını savunan insancıl boyutlu bu güldürü sayesinde, Chaplin sinemayı aynı zamanda yığınların gözdesi yapmıştır. (Özön, 1985, s.166). Chaplin’in bu başarısının ardında, oynadığı filmlerin senaryolarını da kendisinin yazmaya başlaması olduğu da söylenebilir.



Resim6: Charles Spencer Chaplin (*Şarlo*) Karakteri.

1914 yılı Türk Sineması adına da önemli bir yıl olmuştur. Çünkü bu tarihte Türk Sineması'nın ilk filmi *Ayastefanos'daki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* belge filminin çekimi yapılmıştır. (Kuyucak Esen, 2010, s.13).

Fakat bu tarihten sonra Osmanlı'nın Almanya'nın yanında I. Dünya Savaşına girmesi nedeniyle Almanya'ya giden Enver Paşa'nın Alman ordusunun sinemayı bir propaganda aracı olarak kullandığını ve halk üzerindeki etkisini görünce, yurda döner dönmez Osmanlı ordusunda bir “Sinema Dairesi” kurulmasını emretmiştir. Böylece, 1915 yılında Osmanlı ordusunda da Weinberg yönetiminde, Fuat Uzkınay yardımcılığında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuştur. Askeriyenin elinde kurulan Türk Sineması, bir süre savaşa ilgili belge görüntüleri ve haber görüntüleri çekmiştir. Kısa bir süre sonra da yani 1916 yılında Weinberg tarafından ilk öykülü yani senaryosu olan, bir tiyatro uyarlaması “Himmet Ağa'nın İzdivacı” çekilmek istenmiştir. Fakat oyuncuların askere alınması nedeniyle film yarım kalmıştır. Bu filmi de daha sonra, 1918 yılında Fuat Uzkınay tamamlamıştır. (Kuyucak Esen, 2010, s.14).

1916 yılında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adındaki yarı askeri kuruluş da gelir sağlamak adına sinema çalışmalarına başlamıştır. Türk Sineması'nda ilk öykülü yani senaryosu olan filmler de bu kuruluş tarafından yapılmıştır. Türk Sineması'nda çekilen ilk öykülü yani senaryosu olan filmin adı da *Pençe* 'dir. Fakat değişmeyen tek şey, bu filmde aynı adlı bir tiyatro uyarlaması olmuştur. (Kuyucak Esen, 2010, s.14).

Türk Sineması'nda film çekimi 1914'ten 1922 yılına kadar askeriye'nin elinde yapılmıştır. Bu dönemde savaşa katılan ülkelerin büyük bir çoğunluğu sinemada durma, hatta gerileme dönemine girmiştir. Birleşik Amerika ise gerisinde kaldığı Avrupa sinemasıyla Sennett, Chaplin ve birkaç sinemacının daha katkılarıyla arayı kapatmayı başarmıştır. Tabi bundaki en etkili nedenlerden biri de Birleşik Amerika'nın savaşın son yılına kadar savaşa katılmamasıdır. I.Dünya Savaşı'ndan sonra bazı sinemalar gerilemeye, bazıları duraksamaya ve bazıları gelişmeye girerken bazılarında da “Dışavurumculuk, Alman Gerçekçiliği, Fransız İzlenimciliği” gibi farklı akımlar doğmuştur.

Sessiz dönemin önemli dönüm noktalarından biri, sinema sanayisinin oluşmaya başladığı yıllarda meydana gelen 1. Dünya Savaşı'dır. 1911-1914 yılları arasında Avrupa Sineması'nda önemli gelişmeler yaşanmıştır. Güldürü dışındaki türlerde de yoğun üretime

sahip Avrupa sineması 1914'de I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla sekteye uğraması, Amerikan sinema sanayisini olumlu etkilemiştir. 1918 yılında Amerikan sineması dünya film piyasasını ele geçirmiştir. Amerikan Sineması'nda güldürü filmleri öne çıkmıştır. 1915 yılından önce, Amerika'da yapılan tek makaralı filmlerin birçoğunun güldürüye öncelik verdiği görülmektedir. Bu filmlerin yıldız oyuncularları da vücutlarını ve yüzlerini iyi kullanmayı bilen sahne sanatçılarından oluştuğu görülmektedir. Sinemanın ilk yıllarının bu sessiz palyaçolarla renklendiği söylenebilir. 1920'li yıllar güldürü sinemasının sessiz döneminin en önemli yıllarıdır. 1920'li yıllarda filmler, izleyicilerle, canlı olarak seslendirilen müzik eşliğinde izleyiciyle buluşmuştur. 1920'lerdeki sessiz dönemin üç öncüsü bu şartlar altında klasik güldürüyü yaratmışlardır. Bu üçlü ise; Buster Keaton, Harold Lloyd, Charlie Chaplin'dir. (Kırel, 1999, s.223-224).

Nijat Özön, 1923 ve 1930 yılları arasını ise “Sessiz Sinemanın Altın Çağı” olarak tanımlamıştır. Çünkü bu dönemde sinema hiç olmadığı kadar hızlı bir gelişimler yaşamıştır. Önceleri duraksama yaşayan Fransız sineması başta olmak üzere, Alman ve Amerikan sineması da hızla gelişmiştir. Özellikle Hollywood kendi sinemasını oluşturmaya başlamış, Chaplin'in Şarlo karakteri tüm dünya tarafından tanınmaya başlamıştır. Almanya'da da Fritz Lang rüzgârı esmeye başlamıştır. Lang'ın 1924'te çektiği filmlerden sonra 1927'de çektiği “Metropolis” avangard yapısıyla dünya sinemasına yön veren yapıtlar arasına girmiştir. Yine Sovyet Okulu sinemacıları Eisenstein, Pudovkin, Vertov ve Dovjenko yalın gerçekçilik anlayışının başarılı örneklerini vermişlerdir. Bu dönemde senaryolar da sessiz sinema tarihinin en gelişmiş dönemini yaşamıştır. (Özön, 1985, s.168-178).

Sessiz sinema, bu yeni sanatta en son olarak ağırlığını ortaya koyan Sovyet Okulu'yla en gelişmiş hale ulaşmıştır. Sessiz sinema böylelikle kendi başına bir sanat, kendine özgü kuralları olan, belli ilkelere dayanan bir anlatım olduğu sırada, ses ögesi ortaya çıkmıştır. Sesin sinemada her şeyden önce sözlendirme için kullanılacağı, filmlere ara yazılar konmaya başlandığında anlaşılmıştır. İlk sessiz filmlerde ara yazı yoktur. Sonraları ise bir çekimden öbürüne geçerken zaman yönünden ilerlemeyi belirtmek, bulunulan yeri göstermek, kişilerin kimliğini ortaya koymak amacıyla ara yazılar kullanılmaya başlanmıştır. Giderek bunların yerini söyleşmeleri yani diyalogları belirten yazılar almıştır. 1920 yıllarına doğru senaryonun gelişmesi, görüntüler kadar ara yazıların da önceden ayrıntılarıyla hazırlanmasına yol

açmıştır. Ara yazılar, çekimler arasındaki açığı kapatmak isteyen kurgucuya göre değil, senaryo yazarına göre hazırlanmaya başlanmıştır. Sessiz sinemanın son birkaç yılında diyalogla ilgili sözler öylesine önem kazandı ki herhangi bir oyuncu ağzını açıp söz söylemeye başlarken çekimi kesip bir ara yazıyla bu sözü vermek alışkanlık haline gelmişti. Tüm bunların getirdiği rüzgârla, sinemada artık sesin, daha doğrusu senaryonun saltanatı başlamıştır. (Özön, 1985, s.178-179).

Sinemanın doğuşu olarak kabul edilen Sinematograf aygıtının icadından, 1926 yılına kadar; sessiz sinema gerek görüntüsüyle, gerek kurgusuyla, gerekse senaryosuyla iyi bir noktaya ulaşmıştır. Fakat 1926 yılında sesin görüntüye eklenmesiyle, sinema dünyası bir anda senaryonun ön plana çıkması açısından devrim niteliğinde bir değişim ve gelişim yaşamıştır. Sinemaya dair her şey sesin gelişiyiyle değişmiş ve tabiri caizse sessiz sinema dönemi kapanmış, sesli sinema devri başlamıştır.

2.5.2. Sesli Dönem Film Senaryosu

1930'lara gelindiğinde sinema kendini büyük ölçüde kanıtlamış ve yeni bir anlatım aracı olarak kabul edilmiştir. Bir yandan filmlerin sanatsal ürünler olduğu konusundaki düşünceler yaygınlaşırken, öte yandan filmlerin etkileri ve filmler aracılığıyla yapılacak propagandanın önemi vurgulanmaktaydı. Sinemanın yaklaşık otuz yıl süren "sessiz" dönemi, 1927 yılında, sesin görüntülere eşlik etmeye başlamasıyla son bulmuştur. (Abisel, 2003, s.305).

Sesin bulunuşu, aslında sinemadan daha eski bir zamana dayanmaktadır. 1877 yılında Edison'un bulduğu, sesi kaydedip istendiğinde dinlemeye yarayan fonograf adlı aygıt, bugünkü plakçalar yani gramofonların atası olarak kabul edilmektedir. Edison sinemanın icadından sonra, ses ve görüntüyü birleştirebilmek için bir takım çalışmalara başlamıştır. 1900 ve 1907 yıllarında önemli gelişmeler kaydedilse de sinema ve sesin aynı plak üzerine kaydedilmesi henüz tam olarak gerçekleştirilememiştir. Bu süreçte sessiz sinema gerek senaryo, gerek çekim teknikleri açısından gelişimine devam etmiştir. Hatta ilk yıllarda çekim açılarını ve planlarını dahi senaryo yazarlarının senaryolara yazdığı bilgileri de yer almaktadır. 1925 yılına gelindiğinde ise Birleşik Amerika'nın büyük elektrik ortaklarından

olan Western Elektrik'e bağı Bell Telefon Ortaklığı, "Vitaphone" adında ses ve görüntüyü kaydedebilen aleti icat etmiştir. Böylece sesli sinemanın ilk temelleri de atılmıştır. (Özön, 1985, s.180-181).

İlk gösterimi 6 Ağustos 1926'da New York'ta yapılan Don Juan yalnız müzikliydi. Bunu 23 Ekim 1927'de yine New York'ta ilk gösterimi yapılan *The Jazz Singer* (*Caz Şarkıcısı*) izlemiştir. Yine vitaphone (plak) yöntemiyle seslendirilen, Cros Land'ın bu ikinci filminde ünlü şarkıcı Al Jolson'un şarkılarıyla birlikte birkaç da söyleşmeli sahnesi yer alıyordu. Bu bakımdan, ilk sesli film olmamasına rağmen, *Caz Şarkıcısı* sesli sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu iki filmin, özellikle *Caz Şarkıcısı*'nın geniş izleyici kitlesi tarafından ilgiyle karşılanması, sesli sinemanın hızlı bir gelişim içerisine girmesini sağlamıştır. (Özön, 1985, s.181).



Resim7: *The Jazz Singer* (*Caz Şarkıcısı*) Filminden Bir Görsel.

Çünkü *The Jazz Singer* (*Caz Şarkıcısı*) filminin gösterildiği salonların önünde oluşan uzun kuyruklar, büyük yapım şirketlerine ses için yapacakları harcamaların karşılığını kat kat geri alabileceklerine dair gereken güveni vermiştir. Ama sesli film bir anda tüm piyasayı kaplamamış, kısa da olsa belirli bir geçiş süresi yaşanmıştır. Bu nedenle sessiz film yapımı dört-beş yıl daha sürmüştür. Bu süreçte Avrupa ülkeleri de kendi ses sistemlerini geliştirmişlerdir. (Abisel, 2003, s.306).

Sesli Sinema'nın ortaya çıkışı dünya üzerindeki tüm film yapım sektörünü alt üst etmiştir. Vitaphone'un patentini elinde bulunduran şirket Amerikan film endüstrisinin bir anda tekeli olup, Hollywood da buna ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Tüm Hollywood yapımcıları çok kısa bir süre içerisinde sesli sinema sistemine geçiş yapıp, stüdyolarını sesli sisteme göre yeniden tasarlamışlardır. Tüm sinema salonları da sesli sisteme göre yeniden düzenlenmiştir. Ancak sesli sinema sistemine bir anda geçilmesinin de çok büyük olumsuz tarafları olmuştur. En büyük problem ise dil problemi olmuştur. Çünkü sessiz sinema tüm dünyaya hitap etmekteyken, sesli sinema sadece çekildiği dili anlayabilen insanlara hitap etmektedir. Yapımcılar bu duruma dışarıdan oyuncu getirip kendi dillerinde de film çekimi yapma denemeleri yaparak çare arasalar da bu çok maliyetli bir yöntem olduğundan devam edememişlerdir. Bunun yerine dil farkı olan ülkelere, filmin bir sesli bir de sessiz versiyonu gönderilmeye çalışılmıştır. Fakat bu da film yapımcıları açısından pek faydalı bir yöntem olmamıştır. (Abisel, 2003, s.307).

Sesli sinemayla birlikte sesleri iyi olmayan pek çok oyuncu kariyerlerine veda etmek zorunda kalmış, fakat bunun yanı sıra diyalogun senaryoya girmesiyle; tiyatro yazarları ve tiyatro oyuncularını sinemaya adeta ele geçirmişlerdir. Drama kökenli oyun yazarlarının diyalog yazımına daha aşina olmaları nedeniyle drama yazarlarının yazdığı senaryolar ön plana çıkmıştır. Bu da henüz diyalogun yeni dâhil olduğu senaryoya ilk zamanlarda olumlu bir gelişim sağlamıştır. Sesin ortaya çıkmasıyla bir anda senaryolarda hızlı bir değişim ve gelişim yaşanmasına karşın filmlerde yeterli verimlilik alınamaması sinemanın sanat olmaktan çıkacağı kaygısını yaratmıştır. Bu nedenle sessiz sinema dönemi yapımcı, oyuncu ve yönetmenlerinin bir kısmı, sesin sinemayı sanat olmaktan çıkaracağını savunmuş ve bunlardan bir kısmı sessiz film üretmeye devam etmişlerdir. (Özön, 1985, s.182-183).

Sessiz sinemanın önemli sinemacıları ise sesli sinema karşısında kararsızlığa düşmüşlerdir. Sesli filmin ilk yıllarının sanat yönünden pek de başarılı geçmemesi bu kararsızlığı arttırmıştır. İzleyiciler bu yeni buluşu ilgiyle karşılarlarken Chaplin, Vidor, Clair, Eisenstein, Pudovkin, Murnau vb. önemli sinemacılar sesli filme karşı çıkmışlardır. Bu sinemacıların bir kısmı ise Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov sessiz film çağının artık geçtiğini, sesin filmlerde destekleyici bir rol oynayabileceğini kabul etmişlerdir. Ancak kaygılarının, bir film sahnesine eklenecek olan bir diyalogun, sahnenin tüm değerini, özellikle

bir sahneden diğetine geçişteki özelliği yok edeceğini öne sürmüşlerdir. Sessiz sinemayı doruğuna erıştiren bu sinemacıların düşünceleri, genellikle, kurguya verdikleri önemden kaynaklanmaktadır. Gerçekte bu üç yönetmen, düşüncelerini açıklayan bildiriği yayımladıklarında (Ağustos 1928), sinema henüz ses yönünden başarılı bir örnek ortaya koymamıştır. Hatta ses ögesi bütün bir film boyunca da yeni kullanılmaya başlanmıştır. Bu tür filmlerin ilki ise 15 Temmuz 1928’de gösterilen *Light of New York (New York Işıkları)* filmi olmuştur. (Özön, 1985, s.183).

Bu süreçte Türk Sineması’nda da tiyatrocu Muhsin Ertuğrul rüzgârı esmeye başlamıştır. Çünkü daha önce askerinin elinde olan Türk Sineması ancak 1922 yılında sivilleşebilmiştir. Sinemanın sivilleşmesiyle Muhsin Ertuğrul yıllarca tek başına film yapımına devam etmiştir. Bu sürede çok fazla film çeken, denemeler yapan ve sinemamıza yenilikler getiren Muhsin Ertuğrul’un, 1931 yılında çektiği “*İstanbul Sokaklarında*” adlı filmi Türk Sineması’nda çekilmiş ilk sesli filmidir. Şarkılı, danslı melodram türündeki “*İstanbul Sokaklarında*” filminin seslendirilmesi Paris’te yapılmıştır. (Kuyucak Esen, 2010, s.27).

Muhsin Ertuğrul’un hemen ertesi sene yani 1932 yılında çektiği ve Kurtuluş Savaşını konu alan “*Bir Millet Uyanıyor*” filmi de Türk Sineması için ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü o güne kadar çektiği tüm filmlerin senaryosunu kendisi yazan tiyatrocu Muhsin Ertuğrul, bu filmin senaristliğini yapmamıştır. “*Bir Millet Uyanıyor*” filmin senaristliğini Nizamettin Nazif özgün olarak yazmıştır. Yani bu filmin önemi; Türk Sineması’ndaki özgün senaryoya sahip olan ilk film olmasıdır. (Kuyucak Esen, 2010, s.28).

Sesin gelişi, sinemada bir dönemi kapatıp yeni bir dönem açmıştır. Çünkü o güne kadar senaryoda olmayan diyalog kavramı, sesin gelmesiyle birlikte ilk kez senaryoya eklenmiştir. Türk ve Dünya Sineması’nda ses yani diyalog yazımı; senaryonun gelişimini, senaryonun gelişimi de sinemanın gelişimini durdurulamaz bir biçimde hızlandırmıştır. Sessiz dönemde başlayan sinemadaki türleşme de sesin gelmesiyle hız kazanmış ve türler keskin çizgilerle birbirinden ayrılmaya başlamıştır.

Sesli sinemayı geçilmesi, sessiz sinema döneminde en güçlü tür olan güldürüyü olumsuz yönde etkilemiştir. Sesli güldürüye geçilmesiyle birlikte yaşanan en önemli gelişme ise kuşkusuz senaryo yazarının öneminin ortaya çıkması olmuştur. Çünkü diyalogların

yazımıyla birlikte senaryo yazarları da en az film yönetmenleri kadar önemli hale gelmiştir. Yine, ses teknolojisinin gelişinden en olumlu etkilenen kişilerden biri de Walt Disney olmuştur. Çizgi animasyonlar üzerine çalışan Disney, karton karakterlerinin müzikle birlikte uyumlu hareketlerinin büyüsunü ilk kez 1921 yılında yarattığı Mickey Mouse'da kullanmıştır. (Kirel, 1999, s.227).

Sesin sinemayı sanattan koparacağını düşünen ve sesli film çekmemekte direnen Charlie Chaplin gibi sinemacılar da bir süre sonra sesli sinemaya yenilmiş ve böylece bir bakıma “Sessiz Sinema” anlayışı tarihin tozlu raflarındaki yerini almak zorunda kalmıştır. Fakat bu usta sinemacılar sesli dönemde de sanatlarını ön plana çıkarmayı başarmış ve günümüzde dahi halen beğenilmekte olan ve adını sıkça duyuran eserler ortaya koymuşlardır. Özellikle de Chaplin gibi usta sanatçılar bu dönemde toplumsal eleştirel içeriklere sahip senaryoları filme çekmişlerdir. Bu bakımdan sinema daha da anlam kazanmıştır. Bu dönemlerde sinemanın gelişimi açısından çok değerli yeni sinemacılar da ortaya çıkmaya başlamıştır. Döneminin en başarılı ve en önemli çıkışlarından birini yapan sinemacılardan biri de Orson Welles olmuştur. (Özön,1985, s.190).

Sesin sinemaya girişiyle; tiyatro oyuncular ve yazarları sinemaya akın edip adeta sinema sektörünü ele geçirmiş olsalar da bu çok uzun sürmemiştir. Çünkü sinema gün geçtikçe tiyatrodan farklı olduğunu kanıtlayarak kendi dilini, anlamını ve anlatımını yaratmaya başlamıştır. İzleyicinin tiyatromsu filmler yerine sinemanın kendi dilini ve anlatımını yarattığı filmleri tercih etmesi, senaryonun ve senaryo yazarının önemini arttırmıştır. Bu da sinemanın tiyatroyla arasındaki bağların kopmasına neden olmuştur. Günümüzde tiyatro ve sinema artık keskin çizgilerle birbirinden ayrılan iki farklı sanat dalıdır. Bunun en iyi örneklerinden biri de birlerce yıldır aynı şekilde değişmeden günümüze ulaşan tiyatronun aksine, sinema ve senaryonun gelişim sürecinde farklı evrelerden geçmesidir.

Bu evrelere aynı zamanda sinema akımları da denmektedir. Bu akımları kronolojik sıraya göre; Dışavurumculuk, Şairane Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Özgür Sinema, Yeni Sinema ve son olarak da Deneysel Sinema olarak da sıralamak mümkündür. Her sanatta olduğu gibi sinema sanatında da akımlar; toplumun veya toplumların içinde bulunduğu siyasal, ekonomik ve kültürel etkilenmeden doğmuştur. Her bir akımın doğuşu aynı veya farklı ülkelerde gerçekleşse de dünya sinemasına yayılmayı başarmıştır.

Dışavurumculuk ilk kez güçlü bir şekilde Almanya’da ortaya çıkan ve kendini gösteren bir akım olduğu için “Alman Dışavurumculuğu” olarak adlandırılmıştır. Bu sinema akımı normal ve doğal olmayanın bilinçaltından açığa çıkması, dışavurumu olarak belirtilmekte ve kendine has özellikleriyle kategorize edilmektedir. Çıkış amacı ise savaş sonrası Alman sinemasının Hollywood sinemasıyla yarışacak bir alternatif sinema arayışıdır. Alman Dışavurumcu sinemasının en önemli isimlerinden bazıları Fritz Lang ve Murnau gibi sinemacılar verilebilir. Özellikle de Fritz Lang’ın senaryosunu eşi Thea Von Harbou ile birlikte yazıp yine kendisinin yönettiği “*Metropolis*” filmi Alman Dışavurumcu sinemasına verilebilecek en iyi örneklerden biridir.

Her sinema akımının senaryo içeriği de akımın özelliklerine göre değişmektedir. Bu nedenle sinema akımları, senaryonun tarihi gelişim süreci ve türlerin ortaya çıkmasındaki etkili gelişim araçları olmuştur.

Sinema tarihinde, senaryo gelişimi açısından en önemli akımlardan biri de İtalyan Yeni Gerçekçiliği’dir. Bu akım Alman Dışavurumculuğu’nun aksine, sinemayı tamamen gerçeklikler üzerine kurmayı amaçlamıştır. Sanatta gerçeklik, sanat eserleri yoluyla toplumu duygusal ve düşünsel anlamda etkileyerek, onları geliştirmeye, şekillendirmeye ve etkin şekilde toplumsal yaşamın içerisinde yer almaya ve gerektiğinde tepki koyamaya sevk etmektir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının ortaya çıkışı da tam olarak buna karşılık gelmektedir. Bu akım, İkinci Dünya Savaşının patlak vermesi sonrası İtalya’da egemen faşist ideolojiye karşı ortaya çıkmıştır. Savaş yılları ve sonrasında ortaya çıkan toplumsal sorunları ele alan Yeni Gerçekçilik akımı; toplumun sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik yönden yaşadığı sıkıntı ve sorunları tüm çıplaklığıyla anlatmayı hedeflemiştir.

Cesare Zavattini, Yeni Gerçekçilik Akımı’nı şöyle tanımlamaktadır: “*Benim için yeni gerçekçiliğin önemi, hikâye dediğimiz şeyin insanın nesnel gerçeklik karşısındaki yenilgisini gizlemekten öte bir anlam taşımadığını ortaya koymaktır.*” (Ulusoy Önbayrak, s.194).

Gerçekçiliğin inandırıcı bir şekilde ele alınıp, biçimde yeniden yaratılması hedeflenmiştir. Çünkü biçimde, yani hikâye anlatımının dramatik yapısı popüler sinema hikâye anlatısından pek de ayrılamamıştır. Siyasal ve toplumsal olguların, sıradan insanlar üzerindeki olumsuz etkileri ele alınarak basit ve yalın temalarla işlenmesi hedeflenmiştir.

Çünkü yapılacak olan filmler sıradan halka hitap edeceği için halkın anlayabileceği basitlikte olmalıdır. Oldukça sıradan ve halkın kendini bulabileceği, karakteri halkın içinden biri gibi gösterecek doğal oyunculuk olmalıdır. Yine sıradan ve oldukça basit çekim açıları ve kompozisyonlar. Bunun en önemli nedeni halkın dikkatini görüntülere çekmemek sadece hikâyeye odaklanmasını sağlayabilmektir. Basit ve yalın bir kurgu anlayışı ve oldukça doğal bir ışıklandırma, hatta genellikle gün ışığı kullanılmıştır.

Yeni Gerçekçilik Akımı, en önemli öğelerinden birini oluşturan ‘olabildiğince az profesyonel oyuncu kullanma’ yaklaşımı için Cesare Zavattini şöyle demektedir: “Yaşamlarına doğrudan katılabileceğim, canlı gerçek karakterleri, gerçekliği vermek için kullanırsam duygularım moral olarak daha güçlü, daha etkili ve daha yararlı hale gelir.” (İri, 2011, s.30).

Yeni Gerçekçilik Akımı kısaca bu maddeleri odak noktasına almıştır. Bu nedenle Yeni Gerçekçilik akımını uygulayan yönetmenler ve senaristler genellikle kurgudan kaçınmaya ve oldukça uzun sahnelerle gerçekliği sağlama yoluna gitmişlerdir. Bunun sebeplerinden biri de savaş sonrası İtalya’nın ekonomik durumunun kötü olması ve yönetmenlerin filmleri çekecek paraları dahi zor toparlamasından kaynaklanmaktadır. Alman Dışavurumculuğu’ndan oldukça uzak durmaya çalışılmış ve başarılmıştır ama klasik sinema anlatımından da vazgeçilememiştir. Stüdyo yapaylığından kurtulup doğal ortamlarda çekim yapmayı benimsemiş ve bunu başarmışlardır. Bu sayede de gerçekliğe daha çok yaklaşmışlardır. Tüm bunları başarıyla yapan ve İtalyan yeni gerçekçiliğini bir akıma dönüştüren en önemli yönetmenlerinden bazıları; Roberto Rosellini, Luchino Visconti ve Vittorio De Sica’dır. Yeni Gerçekçiliğin en önemli senaristleri ise; Alessandro Blasetti, Mario Camerini ve kuşkusuz Cesare Zavattini’dir.

Vittoria de Sica’nın *Ladri di Biciclette (Bisiklet Hırsızları)* filmi Yeni Gerçekçilik akımının önde gelen filmlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu film Yeni Gerçekçilik akımının estetiğinin tüm unsurlarını içinde barındırmaktadır. (Bazin, 2011, s.172).

Roberto Rosellini İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ilk filmini yapan yönetmen olarak kabul edilse de bu akımın en ünlü filmi ise; yönetmenliğini Vittorio De Sica ve senaristliğini Cesare Zavattini’nin yaptığı *Ladri di Biciclette (Bisiklet Hırsızları)* filmidir. 1948 yapımı olan

ve savaş sonrası İtalya’da yüksek oranlara ulaşan işsizliğin doğurduğu toplumsal sorunları bireyler düzeyinde ele alan film, sinema tarihinde çok saygın bir yer edinmiştir.

Film, toplumdaki olumsuz koşulların bireyi nasıl suç ettiğı ve suç itilen bireyin kendi gözünde bile aşağılanmış duruma düştüğü anlatılmaktadır. Filmin konusu ise kısaca; iş ihtiyacı olan Antonio iş bulma kurumundan gelen bir haberle sevinir. Fakat bu iş için bir bisiklete ihtiyacı vardır. Bu nedenle evdeki çarşafı satın işi kaçırmamak için bir bisiklet satın alır. Bisikleti alıp işe başladıktan sonra ise bisikleti çalınır. Antonio hemen polise gider ama polisin onun bisikletini aramaktan daha önemli işleri vardır. Antonio henüz küçük olan oğlu ve arkadaşlarının yardımıyla bisikleti aramaya koyulur. Roma’nın eski pazarlarında ararken bisikleti bulur ve çalan adamın da aslında kendisi gibi biri olduğunu öğrenir. Bisikleti alamayan Antonio sonunda kendisi de başka birinden bir bisiklet çalmak zorunda kalır. Fakat Antonio o kadar şanslı olmaz ve yakalanarak hapse atılır. Artık Antonio’yu hayatta tutan tek şey sadece oğlunun ve eşinin sevgisinden başka bir şey değildir.



Resim8: *Ladri di Biciclette (Bisiklet Hırsızları, 1948)* Filminden Bir Görsel.

Senaryo, dramatik yapı bakımından zekice hazırlanmıştır; birbiri ardına meydana gelen olaylardan başlayarak tüm yönlerdeki dramatik uygunluğun sistemlerinin kullanılmasına kadar, *Ladri di Biciclette* sosyal görünümünden soyutlandığı zaman bile anlamından bir şey kaybetmeyen, İkinci Dünya Savaşı sonrası geçerli tek komünist filmidir. Onun sosyal mesajı

filme iliştirilmiş değildir, olayın tamamında her an mevcuttur. Bu öylesine belirgindir ki hiç kimse onu gözden kaçıramaz. (Bazin, 2011, s.174).

Yeni gerçekçilik akımı günümüzde modern sinemanın ve senaryonun oluşumuna da olanak sağlamıştır. Hatta biraz daha geniş bir pencereden bakıldığında; son yıllardaki festival veya sanat filmi olarak nitelendirilen filmlerin birçoğunun yeni gerçekçilik akımının izlerini taşıdığı görülmektedir. Bu nedenle de *Bisiklet Hırsızları* filmini yazan Zavattini ve yöneten De Sica'nın sinema tarihinde oldukça önemli sinemacılarıdır. Bazin, senarist Zavattini ve yönetmen De Sica hakkında şu cümleleri kurmuştur:

“Son olarak ve hepsinden önemlisi, De Sica, Zavattini, Marcel Carne ve Jacques Prevert grubunun ayrılmaz bir üyesidir. Sinema tarihi içinde yönetmen ve yazarın ortak yaşamlarının daha mükemmel bir örneği yoktur. De Sica, Zavattini'yi en iyi anlayan yönetmendir. De Sica olmadan Zavattini'nin kendi başına çektiği çok önemli çalışmalar vardır fakat Zavattini olmadan De Sica'yı düşünmek mümkün değildir.” (Bazin, 2011, s.174).

Günümüze kadar her dönemde farklı düşünceler ve toplumsal olaylar karşısında farklı akımlar ortaya çıksa da sinema ve senaryoyu etkileyen en önemli olaylardan bir diğeri de televizyonun ortaya çıkmasıdır. Çünkü televizyonun ortaya çıkmasıyla artık sinema salonlarına gitmeden, evden de film izleyebilmenin olanağını sağlamıştır. Bu da sinemaya alternatifler doğurmuştur, sürekliliği olan dizi filmlerinin ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Bu da senaryo açısından yaşanan başka bir gelişmedir. Çünkü daha önce bölümlerden oluşan seri filmler çekilmiş olsa da dizi ve sinema mantığı ve senaryosu birbirinden büyük oranda farklıdır. Böylece senaryo kendi içinde de farklı dramatik yapılar oluşturmaya başlamıştır.

Sinemanın hızlı gelişimi ve izleyicinin gittikçe artan talebi ile senaryo; belirli bir içerik, yazım biçimi ve formatlara bürünmüştür. Günümüzde senaryo yazarları yani senaristler; belirli kalıplaşmış yazım formatları ve belirli sistematik çalışmalarla senaryolarını üretmektedirler.

3. SENARYONUN BİLEŞENLERİ

Günümüzde senaryo, çeşitli ülkelerde, hatta aynı ülkede farklı insanlar tarafından farklı biçimlerle yazılmaktadır. Bu yazım biçimleri ne olursa olsun, senaryo günümüze ulaşana kadar çeşitli evrelerden geçmiş ve sinemanın kendisi gibi birtakım arayışlara girmiştir. Senaryonun hem edebiyata, hem de sinematografa ait kendine özgü bir yapıt olmasının yanı sıra, teknolojinin ilerlemesiyle sinemaya ses, renk, format gibi yeni ödevlerin yüklenmesi, senaryo yazımına gerek biçim, gerekse içerik bakımından köklü birtakım değişiklikler şeklinde yansımış bulunmaktadır. Bu değişikliklere yol açan en önemli faktörlerden birisi de ekranda hareket eden “ölü” resmin artık konuşmaya başlayıp ‘canlılık’ kazanmış olmasıdır. (Aslanyürek, 2004, s.152).

Sinemada senaryo, ilk öykülü filmin yapımıyla birlikte, teatral dramalardan esinlenilerek, basit metinler olarak ortaya çıkmıştır. İlk çıktığı zamanlarda içerisinde diyalog barındırmayan, zaman ve mekân kavramlarını nasıl barındırdığını dahi tam olarak bilemediğimiz metinler, zamanla değişip gelişerek, günümüzde sinemanın alt sanat dallarından biri haline gelmiş senaryolara dönüşmüşlerdir. Edebiyatta roman neyse, sinemada senaryo da o’dur. Çünkü sinema sanatının bu denli değişmesindeki ve gelişmesindeki en önemli etkenlerden biri öncelikle senaryodur.

Senaryo yazarının yazmaya başlamadan önce yapması gereken bazı hazırlıklar vardır. Senaryo sadece düş gücüne dayandırılarak yazılamaz. Araştırma ve gözlem yapmak düş gücünün işlevini yerine getirmesini sağlayan en önemli destekçileridir. Gazete ve dergi yazıları, klasik eserler, öyküler, efsaneler, çağdaş yazı eserleri, romanlar, psikanalitik çalışmalar, toplumsal araştırmalar ve istatistiksel veriler gibi birçok kaynak, senaristin esin kaynaklarıdır. Senarist, değişen dünyaya ayak uydurabilmek için de, yeri geldiğinde esinlenmek için eski-yeni filmleri, konserleri, tiyatro oyunlarını, televizyon dizilerini, klipleri, reklamları, yani kısacası çevresinde olan bitenleri dağarcığına eklemekle yükümlüdür. Öte yandan, bir senaristin asıl ve en önemli esin kaynağı ise içinde yaşadığı toplumdur. (Aytekin, Eroğlu, s.29).

Kendine özgü yazım tekniği/teknikleri olan senaryo, iki yönlü bir çalışmayı kapsar. Birinci yönünde, sinemanın kuralları ve koşulları dikkate alınarak doğaçlama olarak ya da

başka sanat dallarından uygulanarak, ele alınan konudan dramatik yapı kurulur. Bu yapı içinde düşünceler, entrikalar verilerek bir olay anlatılır. Olayı yaratan kişiler arasında ilişkiler düzenlenir ve olay bir sonuca ulaştırılır. Senaryo ikinci yönüyle ise teknik bir çalışmadır. Görüntü, ses ve sahneleme yöntemleri gibi öğelerin ayrıntılarını kapsayan; kısaca yapımın içeriğini, biçimini, önemli bilgilerini kapsayacak şekilde düzenlenmesidir. Senaryo yazımında kullanılan bazı kurallar, senaryonun bu şekil yanıyla ilgili olanlardır. Senaryo yazımı araştırma, gözlem, genel kültür, yaratıcı hayal gücü ve yazma yeteneğiyle doğrudan ilgili bir olaydır. Kişilerin özelliklerinin farklı olması nedeniyle bu konuda başarı için kesin bir formül vermek mümkün değildir. Bu konuda söylenebilecek en gerçekçi söz, senaryonun nasıl yazılacağı biçim olarak öğrenilebilir; ancak yaratıcı çalışma da buna bağlı olarak zamanla kazanılabilecek bir deneyimdir. (MEB, 2011, s.2).

Tüm bu veri ve teknik detaylara dayanarak günümüzde senaryo yazımı; türlere, biçimlere, içeriklere ve kurulmak istenen dramatik yapıya göre birbirlerinden ayrılabilir ve küçük de olsa farklılıklar gösterebilirler. Bu farklılıklar dışında, bir senaryo belirli sistematik ve matematiksel teknik adımlardan ve aşamalardan geçerek yazılır. Bunlar zamanla oluşturulup kabul görmüş ve bir senaryonun en iyi şekilde yazılabilmesi için geliştirilmiş aşama ve adımlardır. Güçlü bir dramatik yapı kurulması ve iyi bir senaryo yazılabilmesi için bu adımlar önem kazanmaktadır.

Teknolojiye göbek bağı ile bağlı olan sinema sanatı, teknoloji alanında yaşanan hızlı gelişmelere ve korkunç değişimlere ayak uydurabilmek için, her yönden çeşitli arayışlara girmiştir. Bu nedenle sinema sanatı bir yandan dramaturji atölyesini, diğer yandan da işin felsefi yönünü ihmal etmiştir. Buna bağlı olarak, film senaryosunun kompozisyon tekniği konusunda yetersiz veya senaryodaki dramaturjik yapının temel prensiplerinden neredeyse hiç haberi olmayan senaristler türemiştir. Oysa senaryonun, her birinin ayrı bir işlevi olan ve mutlaka özgün niteliklere sahip değişik öğelerden oluştuğu artık açık seçik bilinmesi gereken bir şeydir. S. Eisenstein'ın deyimiyle; *“...söz konusu öğelerin her birinin ayrı işlevi oluşu, senaryo yazarının kendi kaprislerinden değil de, sanatın tarihsel gelişimi ve oluşumu doğrultusunda ortaya çıkmalıdır...”* Senaryo atölyesinin ihmal edilmesinin ve senaryonun kompozisyon tekniğinden haberi olmayan senaristlerin türemesinin sonucu olarak son zamanlarda “hiçbir şey” anlatmayan filmler ortaya çıkmıştır. (Aslanyürek, 2004, s.77).

Sinema dramaturgu/yazarı, yazdığı senaryonun olaylarına, olayların art arda sıralanışına ve olayları birbirine zincirleyen iç bağlara, başka bir deyişle senaryonun kurgusuna önem vermelidir. Senaryo yazarını öykü veya roman yazarından ayıran önemli özelliklerden birisi de budur. (Aslanyürek, 2004, s.78).

“Senaryo dört aşamalı bir metindir: sinopsis (öykü özeti) , tretman (geliştirim), senaryo ve çekim senaryosu. Bu aşamalardan ilk üçü senarist tarafından, sonuncusu ise çoğunlukla yönetmen, bazen de yönetmen ve senarist birlikteliğiyle yazılır.” (Aytekin, Eroğlu, s.37).

Senaryo yazımıyla ilgili kitaplar ya da senaryo üzerine yazılmış araştırma tezlerinde senaryo yazım sürecinin üç aşamadan oluştuğu belirtilmektedir. Bu yanlış olmadığı gibi kabaca, ayrıntıya yer verilmeden yapılmış senaryo yazım süreci formülüdür. Ancak daha detaylı ve eksiksiz bir senaryo yazım formülü ele alınacak olursa, senaryo yazım süreci: konsept (konu), tema (ana fikir), sinopsis (öykü özeti), karakter yaratımı, tretman (dramatik yapı) ve senaryo aşamalarından oluşmaktadır.

3.1. Konsept (Konu) Belirleme /Ortaya Çıkarma

Konunun belirlenmesi, senaryonun yazımı için gerekli özgüven ve rahatlık bakımından yazmaya yetecek kadar bilginin toplanmasını sağlar. Ancak ne yapıldığı bilinirse, onu yapmanın en iyi yolunu da bulunabilir. Konuyu bilmek, senaryo yazmanın başlangıç noktasıdır. Çünkü her senaryonun bir konusu vardır. (Field, 2013, s.51).

Senaryo yazmak isteyen kişi veya kişilerin, önce ne üzerine ve hangi türde senaryo yazacaklarını belirlemesi gerekmektedir. Senaryo yazımında konsept belirleme en önemli aşamalardan biridir. Çünkü konsept olmazsa, düşüncede bir fikir belirmesi de imkansız hale gelecektir. Buna mimariden örnek verilecek olursa, konsept yani konu; yapılacak olan yapının türünü belirlemekle eşdeğerdir. Bu yapı hastane mi olacaktır, yoksa bir okul mu? Ya da bir ev veya kulübe mi?

“Çoğu zaman oturup bir senaryo yazmaya başlama arzusunu hisseders, ama ne yazacağınızı bilemeyebilirsiniz. Bir konu ararsınız o zaman. Şunu hiç

aklınızdan çıkarmayın: Siz konunuzu ararken konunuz da sizi aramaktadır. Bir yerde, bir vakit bulacaksınız onu, muhtemelen hiç de ummadığınız bir anda. Konuyu işlemek ya da işlememek sizin bileceğiniz iş olacak. Seçim sizin.”
(Field, 2013, s.52).

Konsept belirleme, senaryo yazımına karar verildikten sonraki en zor olaylardan biridir. Çünkü bütün bir senaryo yazım süreci, belirlenen bu konsept etrafında şekillenecektir. Bu da oldukça büyük bir emek ve zaman anlamına gelmektedir. Eğer ki konsept iyi belirlenemezse yazılacak olan senaryo filme dönüştüğünde ilgi görmeyebilecektir. Daha da önemlisi, yazılacak olan senaryo bir film yapım şirketi aracılığıyla filme çekilmesi planlanıyorsa, senaryo hiç filme çekilmeden rafa kaldırılabilir. Bunun için konsept belirlerken her yönüyle iyi düşünmek gerekmektedir. (Chion, 1987, s.263).

Film senaryosunun yapısı ister epik, ister lirik, isterse dramatik veya üçünün karışımı olsun, her türlü sinema yapıtını ilgilendiren genel kurallar veya özellikler vardır. Özellikle senaryo yazarının yazım aşamasında ve sırası geldiğinde yönetmenin çekim aşamasında göz önünde bulundurması gereken özellikleri maddeler halinde özlülük, kitlesellik, popülerlik, görsellik, işitsellik ve mantıklılık olarak sıralamak mümkündür. (Aslanyürek, 2004, s.185).

Özlülük: Senaryo mümkün mertebe özlü ve somut bir yazım biçimi gerektirmektedir. Bu yüzden yalnızca ekranda görülecek ve işitilecek olanlar yazmalı, elden geldiğince ekrana aktarılması mümkün olmayan şeyleri yazmaktan kaçınılmalıdır. Bununla birlikte konunun çok dışında kalan ve filmin dramaturjisine hizmet etmeyen bölümlerini senaryodan atmak gerekmektedir. Anton Pavloviç Çehov, bir öyküde herhangi bir bölümü veya paragrafı attığımızda, öykü hiçbir anlam kaybına uğramıyorsa yahut atılan paragrafın eksikliği hissedilmiyorsa, o zaman söz konusu paragrafın herhangi bir fonksiyonu olmadığını ve mutlaka atılması gerektiğini, böyle bir pasajın öyküye yük olmaktan başka bir işe yaramayacağını dile getirmiştir. En basit anlatılarda dahi bu böyle olmaktadır. (Aslanyürek, 2004, s.186-187).

Kitlesellik: Kitlesellik, konunun belirlenmesindeki en önemli etkenlerden biridir. Çünkü konunun ne kadar geniş bir kitleye hitap ettiği, yazılacak olan senaryonun filme

dönüşme ihtimalini de o oranda arttıracaktır. Daha da önemlisi senaryo yazarı yazdığı senaryoyla anlatmak istediklerini daha çok kişiye ulaştırma ve anlatma fırsatı bulacaktır.

Sinema filmini bir veya daha fazla ülkede yüz binlerce, milyonlarca seyirci izlemektedir. Bunlar genç, yaşlı, bilim insanı, öğrenci, işçi, sanatçılar olabilmektedir. Sonuçta film bir insan kitlesine yönelik bir sanat yapıtıdır. Bu yüzden film, seyircilerinin hepsi tarafından olmasa dahi, çoğunluğu tarafından anlaşılır durumda olmalı ve çoğu tarafından beğenilmesi hedeflenmelidir. (Aslanyürek, 2004, s.185).

Popülerlik: Filmin popüler olmasıyla, mutlaka yaşamın içinden veya insanları ya ağlatan, ya da güldüren, yahut *Rambo*, *Terminatör* filmleri gibi aksiyon filmleri olması gerektiği kastedilmemektedir. Film, herhangi bir yerde, herhangi bir ülkede, güncel veya asırlar önce cereyan etmiş bir olayı, gerçek veya gerçeküstü bir anlatımla işleyebilir. Çok hareketli bir macera filmi veya biyografik, lirik bir yapıya sahip olabilir. Sonuçta ne olursa olsun insanları duygusal yönden cezp etmeli ve izleyiciyle asgari müşterekte buluşmalıdır. Senarist veya yönetmen yaptığı filmi mutlaka gününün sorunlarını ve zamanını hissederek yapmalıdır. (Aslanyürek, 2004, s.186).

Konunun belirlenişinde, öykünün ve dramatik yapının kurulmasında ve senaryonun yazımında oldukça dikkat edilmesi gerekenlerden biri de popülerliktir. Toplumun içerisinde bulunduğu sosyal, ekonomik ve psikolojik durumun değerlendirilip izlenebilirliği üzerinden sanat eserleri üretmek en doğrusu ve en mantıklı yaklaşım olacaktır.

Görsellik: Aleksey Sokolov “*Görsellik algılamının en başta gelen faktörüdür*” demiştir. O nedenle insanlar arasında “*bir kez görmek, bin kez işitmekten iyidir*” sözü yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. İnsanın görüntüyü hafızasında tutabilmesi ve anılara kaydedilebilmesi sese nazaran daha kolay ve daha uzun süreli olmaktadır. Sinema, birinci planda seyredilen, görsel bir sanattır. Filmin görselliği, gösterilenin özgünlüğü ve betimselliği ile doğru orantılıdır. Filmin olayları ne kadar göz alıcı bir ortamda cereyan ediyorsa, o kadar çarpıcı demektir. Bu yüzden senaryo yazımında filmin görsel detaylarına önem vermek gerekmektedir. Olgular zincirinin yanı sıra, olayların sergilendiği ortamın, yani sinemanın görsel yönünün detaylı ve somut bir şekilde yazılması önem arz etmektedir. Filmsel mekânın betimlenmesi, ayrıca film olaylarının cereyan ettiği dönemle birlikte, karakterlerin yapısı da

göz önünde bulundurularak kostüm ve aksesuar gibi detayların senaryo yazımında belirtilmesi senaristin önemli görevlerinden biridir. (Aslanyürek, 2004, s.188).

İşitsellik: Sinemada işitselliğin sadece diyaloglardan ibaret olmadığı bilinmektedir. Fakat bu durum genellikle senaryolarda göz ardı edilir ve nadiren filmin işitselliğiyle ilgili olarak diyalogların yanı sıra, efekt seslere veya müziğe yer verildiği görülmektedir. Filmin en az diğer unsurları kadar, işitsel yönünün de senaryo yazımı esnasında oluşturulması gerekmektedir. Çünkü işitsellik (müzik, efekt ve senkron sesler, atmosfer sesi) sinema için en az görüntü ve diyaloglar kadar önemli, dramatik yapının vazgeçilmez unsurlarındandır. (Aslanyürek, 2004, s.188-189).

Mantıklılık: Bir senaryoda olayların kendileri gibi, olaylar zincirinin sıralanışı da mantıklı olmak zorundadır. Sinema tarihinde kayda değer filmlerden en mantıksız olanlarının dahi kendi içerisinde kurulmuş bir mantıkları bulunmaktadır. Dolayısıyla senaryo yazımında dramatik yönden kanıtlanması mümkün olmayan rastlantılara yer verilmemelidir. Diyalektik bir yaklaşımla, her olay belirli birtakım nedenler sonucunda meydana gelmektedir. A. Tarkovski “*Mühürlenmiş Zaman*” adlı yapıtında, en basit rastlantıların dahi insan aklının almayacağı kadar hassas doğa kanunlarına bağlı olduklarını belirtmektedir. Bazı insanlar sanatın duygusal yönünün daha ağır bastığını ve duygusallıkta mantıklılığın aranmayacağını, sadece duygusallıktan yoksun ve rasyonel bir şekilde kurulan bir dramatik yapının mantıklı olabileceğini iddia etmektedirler. Oysa duygusal yönü ağır basan filmlerin daha mantıklı olması gerekmektedir. Çünkü mantıklı bir gelişme göstermeyen duygusal bir filmin duygusallığını izleyiciye aktarabilmesi mümkün görünmemektedir. (Aslanyürek, 2004, s.187-188).

Mantıklılık, saçma komedi ve bazı absürd türler dışındaki her tür için hayati bir öneme sahiptir. Çünkü izleyici absürd komedi türü dışındaki her filme, psikolojik olarak zihnini inanmak üzere hazırlamış bir şekilde gitmektedir. Sinemayı tiyatro sanatından ayıran en önemli özelliklerden biri de inandırıcılıktır. Mantık çerçevesi içerisinde olmayan her şey de inandırıcılıktan uzak bulunacaktır. Yani inandırıcı bulunmayan her şey de izleyiciye mantıksız gelecektir. Bu nedenle konunun belirlenmesinde ve senaryo yazım aşamalarında dikkat edilmesi gereken en önemli etkenlerden biri de mantıklılıktır.

3.2. Temel Önerme (Tema)

Türk Dil Kurumu'na göre tema; asıl konu, ana konu, ana fikir ve temel motif olarak belirtilmektedir. Yunanca “thema” -tez, irdelenen madde anlamına gelmektedir. Sanat yapıtında düşüncenin ifade edilme biçimidir. Başka bir deyişle, film senaryosunun ana fikrinin biçimlendirilmiş safhasıdır. Eğer böyle bir şey kaçınılmaz ise, konu yeri geldiğinde, belirli objelerin üzerinde yapılanan süjenin veya motifin içeriğinin yeni biçimine dönüşebilmektedir. (Aslanyürek, 2004, s.89).

Bir filmin ilk görüntüsünden son görüntüsüne dek anlatılmak istenen ve son görüntüleri arasında enine boyuna işlenen, geliştirilen, fikrin özünü yaratan, içeriğini oluşturan, bir öyküye bağlı olarak anlatılan ana düşünceye, egemen olan görüşe, iletiye, öğretiyeye tema (önerme) denilmektedir. Öykünün teması, öykünün özdeki dramatik yapısını, o konunun çözüme doğru gidişini ve de çözümün ilgili kişiler için ortaya koyduğu sonucu belirlemektedir. Temanın varlığı, öykünün amacını gerçekleştirme adına gereklidir. Tema kavram ile ortaya konulan; dini, siyasal, fikri ya da estetik olarak tartışılabilen düşüncelerdir. (MEB, 2007, s.4).

Öykülü filmin amacı, insan düşünce ve hareketlerinin, senaryo yazarının hayal gücüyle gözlemleriyle düzenlediği bir öykü çerçevesinde film yoluyla ortaya konulmasıdır. Tema da bu öykünün temelini, bel kemiğini oluşturmaktadır. İster öykülü film olsun, ister belgesel ya da bilimsel öğretici bir film olsun, her senaryonun kesinlikle iyi belirlenmiş ve güçlü bir teması olmalıdır. Film senaryosunun yazımından önce oluşturulması gereken tema (önerme), filmin yazımı ve çekimi bitip izleyiciyle bulunduğu anda, izleyicinin filmin bütününde aldığı mesaj olmalıdır. (MEB, 2007, s.3).

Sanatın en önemli işlev ve görevlerinden biri, sanatçının bir düşünceyi, görüşü, iletiyi, ideoloji veya öğretiyi, ortaya koyduğu sanat eseri aracılığıyla, hedeflediği kitleye doğrudan veya dolaylı olarak aktarmasını ve anlatmasını sağlamaktır. Her sanatçı ve sanat eseri gibi, senaryo yazarı ve yazdığı senaryonun da bir amacı ve söyleyeceği bir sözü olmalıdır. Senarist de kendine özgü bir dil ve anlatımla söylemek istediklerini, uygun senaryo formatına dökerek kendini ifade edebilmelidir.

Senaryonun filme dönüşmesiyle filmi izleyenlerin akıllarında kalan şey; o filmin temasıdır. Yani tema, filmin hitap ettiği izleyici kitlesinin filmde aldığı mesajdır. Bu nedenle tema genellikle kısa ve öz bir cümleden oluşur. (MEB, 2007, s.4). Bu bilgiler ışığında “Kadına Şiddet” konusu üzerinden birkaç “tema” örneği yaratılacak olursa;

- Kadına şiddet ailede başlar.
- Kadına şiddet toplumda başlar.
- Kadına şiddet cezasız kalmaz.

...gibi pek çok tema örneği oluşturulabilecektir. Tema, genellikle kesin yargı bildiren tek cümleden oluşur. İdeolojik, dini, sosyal, ekonomik, bilimsel, siyasal hangi konuyu işlerse işlesin, kesinlikle tartışılabilir olmalıdır. Senaryo yazarı da daha önce aklı ve vicdanı arasında tartıştığı ve doğruluğuna inandığı temayı filmde izleyicinin muhasebe yapması adına kaleme alır. Bu nedenle tema, senaryo veya filmin amacını gerçekleştirme adına olmazsa olmazlarından. Yaratılacak olan öykünün omurgası temadır ve öykü tema etrafında şekillenerek ete kemiğe bürünür.

Güçlü bir tema tek başına iyi bir film yapmaya yetmez. Çünkü tema tek cümlelik bir düşünce veya fikirdir. İyi bir film için; temanın senaryoya sistematik olarak duyulara ve duygulara hitap edecek şekilde işlenmiş olması gerekmektedir. Temasız bir senaryo nasıl ki hiçbir anlam ifade etmezse, iyi bir senaryoya sahip olmayan tema da hiçbir anlam ifade etmez.

3.3. Taslak Öykü/Hikâye (Sinopsis)

Sinopsis, senaryoda olup-biteceklerin özeti, kısa öyküsüdür. Ağırlıklı olarak öykü hakkında fikir verir, öyküleme unsurları açısından zayıf bir metindir. İçerisinde temayı, ana mekânları, ana karakterleri, ana karakterlerin girişeceği çatışmanın eksenini ve ulaşacağı sonucu, filmin olası türünü barındırmaktadır. Sinopsis, ticari kaygıyı önceleyen senaryoların yapımcılara, televizyonlara, destek fonlarına pazarlanmasında kullanılır. Sinopsisin somut bir durumun altını çizen, güçlü ve çekici bir giriş cümlesi olmalıdır. Öykü bu durumun üzerinde

yükselecektir. Uzunluğu 1-2 sayfadır. Hitchcock'a göre, ideal sinopsis, kibrit kutusunun arkasına sığandır. (Aytekin, Eroğlu, s.38).

Sinopsis (Synopsis), filmin düşüncesini içerir ve senaryonun ne hakkında yazıldığı sorusuna karşılık verir. Senaryo özetinin mutlaka senaryodan önce yazılması gerekmez. Çünkü genellikle senaryo ile birlikte yapımcıya sunulmak için yazılmaktadır. Yapımcı filmin özetini okuduktan sonra onu ilginç bulması halinde senaryoyu okumaya karar verir. Veya henüz senaryo yazılmadan önce yazılarak yapımcıya sunulur. Sunulan sinopsis yapımcı tarafından ilginç bulunursa senaryo yazımına karar verilir. (Aslanyürek, 2004, s.172).

Sinopsis'te filmin dramatik yapısı, en önemli ve ilgi çekici yönü kısaca anlatılır. Kısacası yazılacak olan senaryonun özüdür. Sinopsis'te kesinlikle senaryo malzemesi olan diyalog detayı ve sahne anlatımı yapılmaz. Sade, hemen okunabilir, akıcı ve yalın olmalıdır. Etkileyici bir giriş cümlesinden sonra kısaca çatışma, ana karakterler ve olay örgüsü anlatılır. Anlatım senaryoda da olması gerektiği gibi geniş zaman kipiyle yapılmalıdır. Günümüzde, özellikle de Türk Sineması'nda yapımcılar bir filmin yapılıp yapılamayacağına sinopsisten karar verirler. O nedenle projenin hayata geçmesi için sinopsisler büyük önem taşırlar.

3.4. Geliştirim Senaryosu (Tretman)

Tretman (Treatment), sinopsiste ana hatları kurulan öykünün daha ayrıntılı bir hale getirildiği aşamadır. Bu aşamada edebiyat yerini film tasarımına yani senaryonun öncesi bir forma bırakır. Tretman aşamasında görselleştirme önem kazanmaya başlar. Yazılan metinde anlatılan artık öykü değildir. Anlatılan filmin bu öyküyü nasıl anlatacağıdır. Bu nedenle tretmanda yer alan cümleler, okuyan kişilerde görsel bir izlenim yaratmalıdır. Senaryo yazım aşamasından dahi daha önemli bir aşamadır. (Aytekin, Eroğlu, s.38).

Çünkü bu aşamada çatışma bütün hatlarıyla kesinleştirilir ve dramatik yapı tamamen kurulur. Eksen karakter ve karşıt karakterler bütün nitelikleri ve eylemleriyle belirginleştirilir. Bu aşamada ana hikâyenin yanı sıra önermeyi kanıtlamakta destek olacak yan hikâyeler de kurulur. Zaman ve mekân unsurları filmsel anlatının gerektirdiği mantıksal bütünlüğe erişecek biçimde düzenlenir. Öykünün hangi bölümlerinin kronolojik olarak akacağı, hangi

bölümlerde geri dönüşlerin ya da ileriye atlayışların olacağı ya da aynı anda hangi olayların gerçekleşeceği netleştirilir. Çok önemli, vazgeçilmez olmadığı sürece tretman metninde diyaloglara yer verilmez. (Aytekin, Eroğlu, s.39).

Tretman, senaryo yazım sürecinin en önemli aşamasıdır. Çünkü tretman bir kere kurulup senaryoya geçildiği takdirde geri dönüp tekrardan değiştirmek; çok zorlu, zaman alan ve o zamana kadar harcanan emeğin boşa gitmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle bir daha geri dönüp düzeltme yapılmayacak kadar iyi bir şekilde ve tek seferde kurulmalıdır. Çekilecek filmin senaryosundaki her şey tretman aşamasında belirlenir.

Karakterlerin ayrıntıları, çatışmalar, entrikalar, gerilimler, aksiyonlar da bu aşamada ortaya çıkmaktadır. Sinopsiste olduğu gibi tretman da geniş zaman kipiyle yazılmalıdır. Süslü cümlelerden kaçınılarak oldukça yalın ve anlaşılabilir olmalıdır. Görsel karşılığı bulunmayan cümlelere yer verilmemeli, uzatılmamalı ve dramatik yapının en önemli kırılma noktalarından birini belirlemiyorsa diyaloga yer verilmemelidir. Çekime dair herhangi bir açı, plan, kamera hareketleri vb. gibi yönetmenin kontrolünde olan hiçbir sinemasal kavramdan söz edilmemelidir. Tretman senaryoya geçmeden önceki son evre olduğundan bu evrede; öyküye dair duygular, eylemler, inişler, çıkışlar, aksiyonlar en ince ayrıntısına kadar detaylandırılmalıdır. Tretman, senaryonun özgünlüğünü sağlayacak en önemli aşama olması sebebiyle, yaratıcılığın da ortaya çıkarılması açısından önemli bir aşamadır. Tretman bittiğinde, okuyucuya filmin diyalogsuz halini izletebilmelidir.

Tretmanın sayfa sayısı, uzunluğu veya kısalığı yapılması planlanan filmin çekim süresine göre değişse de 15 – 30 sayfa aralığında olması en ideal olanıdır. Filmin süresinin de tretman aşamasında aşağı yukarı sahne sayısına göre belirlenmesi gerekmektedir. 90 dakikalık bir film için 150 - 200 sahnelik bir tretman yazmak matematiksel yanlış olacağından, tretman yazarı tarafından sahne sayısı ve uzunluğu belirlenmelidir.

Tretman yazarı aynı zamanda senarist ya da diyalog yazarı olmak zorunda değildir. Bir filmin, sinopsisi, tretmanı ve diyalogu ayrı kişi veya kişiler tarafından yazılabilmektedir. Çünkü hepsi birbirinden farklı uğraşlardır. Tretman bir kişi tarafından yazılabileceği gibi, birden fazla kişi ile de yazmak mümkündür. Hatta günümüzde yaratıcılığın ortaya çıkarılması ve kaliteli filmler yaratabilmek için bu sıkça başvurulan bir yöntemdir. Özellikle yerli ve

yabancı dizi film projelerinde on veya daha fazla kişiden oluşan yazar ekipleri görmek mümkündür. Fakat ister bir, ister on kişi olsun, tretman yazarının iyi bir dramaturg olması, ortaya çıkacak olan senaryonun dolayısıyla filmin kalitesi açısından oldukça önemlidir.

Tretman yazımında yapılan en büyük hatalardan biri de Tretmanın “Akış” ile karıştırılmasıdır. Çoğu kez karıştırılan “tretman” ve “akış” senaryo yazımını zorlaştırabileceği gibi, istenilenin anlatılmasına da engel olabilir. Adından da anlaşılacağı üzere akış; sahne ayrıntılarına girilmeden, zaman ve mekân kavramları kesin çizgilerle belirlemeden yapılan dramatik yapı belirlemesidir. İçerisinde kesinlikle diyalog barındırmaz. Akışta zaman ve mekân kısmen belirlenir, önemli olan dramatik yapının belirlenmesidir. Numaralandırılmış maddeler halinde yazılabileceği gibi düz yazı yani öyküsel bir metin olarak da yazılabilir. Tretmanda ise belirlenmesi gereken en önemli şeyler; zaman, mekân ve çatışma, yani olay örgüsünün detaylandırılmasıdır.

Senaryo resimlerle anlatılan bir hikâyeyse, bütün hikâyelerin ortak noktası; hepsinin bir başlangıcı, ortası ve sonunun olmasıdır. Bir filmin hikâyesinin kesinlikle bu sırada olması gerekmez. Senaryo ise içinde diyalog ve betimlemeler barındıran, dramatik yapının bağlamına yerleştirilmiş, resimlerle anlatılan bir hikâyedir. Aristo, dramatik aksiyonun üç birlik kuralından bahseder. Bunlar; zaman birliği, mekân birliği ve eylem birliği olarak sıralanabilmektedir. (Field, 2013, s.35).

3.4.1. Mekânın Belirlenmesi

Sinema tiyatro ile karşılaştırılacak olursa, dramtizasyon açısından tiyatrodaki olaylar tamamen kafamızın içinde şekillenir. Sinemada ise olaylar gerçek mekânda ve derinliklidir. Ama izleyici sinema perdesinde veya ekranında dış dünyanın üç boyutlu olarak sunulmadığını hisseder. İki boyutlu görüntüler ancak beyin tarafından şekillendirilerek hacimsel nesnelere çevrilir ve üç boyutlu olarak algılanırlar. Münsterberg filmdeki derinlik etkisinin psikolojik ya da bilişsel olarak seyircinin zihninde oluşturulduğunu kendisinin de dâhil olduğu birçok deney ile ispatlamıştır. *"Perdedeki derinlik ve hareket, nesnel algı ile bu algının öznel çıkarımlarının karışımıdır. Ancak sinemanın karmaşık, psikolojik dünyasına bir kez daldığımızda bunu fark etmeyiz bile."* Diğer yandan film, seyircinin zihinsel olarak farklı

mekânlara gidip gelmesini sağlayabilmekte, aynı anda farklı mekânlarda geçen olayları da takip edebilme şansı tanımaktadır. (Özarslan, 2015, s.21-22).

Türk Dil Kurumu'na göre mekân, “bulunulan yer” olarak ifade edilmektedir. Bir başka tanımla ise mekân; uzay zamanda, içinde bulunduğumuz yeri dış evrenden ayıran, insan gözünün algılayabildiği yer anlamına gelmektedir. Örnek verilecek olursa, bir oda mekândır ve bu mekânın genişliği duvarların sınırlarıyla belirlenmiştir. Duvarların dışı ise farklı bir mekân veya mekânlardan oluşmaktadır. Aynı zamanda çölde veya denizin ortasında bulunan biri için mekân, bu kez de gözün görebildiği yere kadar büyük ve genişlikte bir alandır. Fakat açık alandaki bu mekânlar da farklı betimlemelerle zihinlerde sınırlandırılabilirler. Örneğin, kırdaki bir yer için; dere kenarı, göl kenarı, ağaç altı, büyük kayanın yanı vb. gibi betimlemelerle mekânı zihinlerde sınırlamak mümkündür.

Senaryonun iskeleti olan tretmanda mekânlar net bir biçimde belirlenmelidir. Çünkü her sahnenin birbirinden ayrılma sebebi aslında mekânın değişimidir. Bir senaryoda olay akışını ve zamanı belirleyen en önemli öge mekândır. Sahneleme metodunun yapılmasının asıl sebebi mekânın değişiyor olmasıdır. Bunun yanı sıra mekân, senaryonun dramatik yapısının bütünlenmesini sağlayan en önemli öğelerden de biridir. Yukarıda verdiğimiz “Kadına şiddet ailede başlar” temalı bir film yapılacaksa, mekân olarak aile birliğinin içinde bulunduğu veya yaşamını sürdürdüğü evi mutlaka göstermek gereklidir. Hikâyeye göre elbette bu değişebilir ama ailenin içinde yaşadığı yer ister malikâne, ister yalı, ister gecekond, ister bakara olsun, dramatik yapının sağlanabilmesi açısından bunu mutlaka göstermek gerekir.

Biraz daha dışarı çıkıp daha büyük bir mekâna geçildiğinde ise bunu filmin geçtiği ülke, şehir, ilçe, köy, kasaba olarak da belirtmek gerekebilir. Hatta bilimkurgu ve fantastik türü filmlerde dünya dışındaki uzayın herhangi bir noktası veya herhangi bir gezegen de olabilmektedir. Mekân filmin dramatik yapısı için olmazsa olmazlardandır.

İki şeyin her sahnede bulunması şarttır. Bunlardan biri mekân, diğeri ise zaman'dır. Zaman ve mekân, eldeki malzemeyi bütünlük içinde birbirine bağlı tutan iki unsurdur. Her sahne mutlaka belirli bir zaman ve belirli bir mekânda geçer. Sahne içerde mi, dışarıda mı

geçmektedir; iç mekân mı, dış mekân mı? İç mekân için İÇ, dış mekân için de DIŞ ifadelerini kullanmak gerekmektedir.” (Field, 2013, s.213).

Field’in de belirttiği gibi tretmanda mekân “İÇ” veya “DIŞ” olarak iki şekilde belirtilmek zorundadır. Örneğin; Ev-Bahçe/Dış, Ev-Oda/İç gibi. Kapalı olan alanlar örneğin, bir odanın, binanın, ahırın yani duvarları olmasa da üstü kapalı olan ve gökyüzünün görünmediği, gökyüzünün görünüp de duvarlarla çevresi kapalı olan her yer “İç Mekân” olarak isimlendirilir. Üstü ve yanları açık olan her yerde “Dış Mekân” olarak isimlendirilir. Dramatik yapının kurulumu için gerekli olan mekân sayısı hikâyenin anlatmak istediği içeriğe göre değişebilir. Örneğin, bazı filmlerde yüzlerce mekân kullanılırken bazı filmlerde de tek mekân yeterli olur. Hatta bu tür tek mekânda geçen filmler günümüzde tek mekân filmleri olarak da adlandırılabilir. Fakat her ne olursa olsun yapılan filmde en az bir mekân olmak zorundadır. Bu da tretmanda veya senaryoda mekânın önemini ortaya koymaktadır.

Zaman ve mekân, içerisinde hareketi örgütleyen bir ritimdir. Bu ritim insan algısını olayın akışının yalnızca dış görünüşüne değil, aynı zamanda iç dinamiğine sürüklemektedir. Böylece ritim, senaryo yazarının yaşam ile ilişkisini ve yaşam duyumunu yansıtır. Bununla birlikte olayın duygusal yoğunluğunu ve senaryo yazarı olan dramaturgun kişisel heyecanını izleyiciye iletmektedir. (Akyürek, 2004, s.182).

3.4.2. Zamanın Belirlenmesi

Tretman ve senaryonun en önemli öğelerinden bir diğeri de zaman’dır. Zaman da mekân gibi tretman yani senaryonun dramatik yapısını belirlemede büyük önem taşımaktadır. Zamanın gösterimi, tretman yazım aşamasında, mekânla birlikte karar verilmesi gerekmektedir. Mekân değiştiği anda zaman da değişir. Genelde tretmanda zamanın gösterimi daha kolaydır. Sadece GÜN ve GECE olarak belirtilmesi yeterli olmaktadır. Fakat daha detaylı bir zaman dilimi verilmek isteniyorsa, tretmanda “Gün Doğumu, Gün Batımı vb.” gibi ayrıntılarla özellikle belirtilebilir.

Zaman ve mekân birbirinden ayrılamaz iki parçadır. Zaman ve mekân, sahneleri yazmaya ve kurmaya başlamadan önce mutlaka bilmeniz gereken malzemelerdir. Zaman ve mekândan herhangi birini değiştirirseniz bu yeni bir sahne olacaktır. (Field, 2013, s.213).

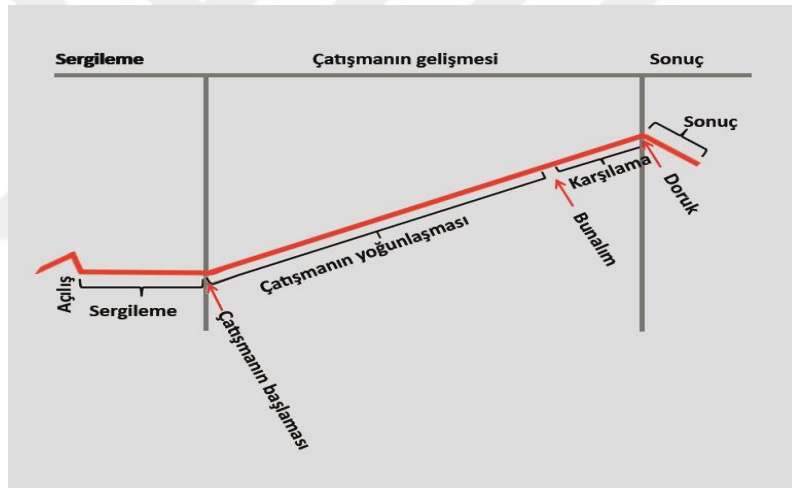
Zamanın bir diğer önemi de genel öykünün geçtiği zamanı belirlemesidir. Örneğin, 1923'te geçen tarihi bir öykü senaryolaştırmak isteniyorsa, zamanının 1923 yılında, hatta önemliyse hangi ay, gün ve saatinde olduğu da belirtilmek zorundadır. Bu, anlatılan yani filme dönüştürülecek olan senaryonun da anlaşılır olmasını sağlayacaktır. Bu şekilde zamanı betimleyerek gelecekte geçen bir öyküyü de rahatça filmleştirilebilir. Yani zaman betimlemesi tretimanda en ince detayına kadar belirtilmelidir. Bu, filmi çekecek olan ekibin işini kolaylaştıracak ve öykünün daha anlaşılabilir olmasını sağlayacaktır. Bunların yanı sıra zaman kavramı geçmiş ve geleceği birleştirerek, aynı anda hem geçmişte hem de gelecekte geçen bir öykünün film yapılabilmesi olanağını da sağlayacaktır. Bu nedenledir ki zaman kavramı tıpkı mekân da olduğu gibi bir anlığına da olsa senaryonun olmazsa olmaz belirteçlerinden biridir.

3.4.3. Olay Akışının Belirlenmesi

Olay akışı yani dramatik yapının kurulması, tretmanın yapılma amaçlarının başında gelmektedir. Dramatik yapı; en basit tanımlamayla hikâyenin ana omurgasının belirlenmesidir. Bunu yaparken de ana karakterin önceden belirlemiş olduğu ya da filmin hemen başlarında karşılaştığı bir sorun karşısında, geliştirdiği bir yöntemlerle amaca ulaşmaya çalışmasını içermektedir. Bu süreçte karakterin karşısına birçok engel çıkar. Ana karakter, amacına ulaşmak için çeşitli hamleler yaparak, çatışmalar yaşayarak ve sonunda da bu amaca ulaşacak ya da ulaşamayacaktır. (Başol, 2010, s.242).

Dramatik yapı, senaryoya geçmeden önce olay akışını kurmak, yaşanabilecek dramatik hataları görmek açısından büyük bir önem teşkil etmektedir. Tretim yapmadan da bir senaryo yazılabilir. Ancak bu senaryo yazım sırasında verilmek istenen mesajın verilmesini, filmin süresinin ayarlanmasını ve dramatik yapının sağlıklı bir şekilde kurulmasını oldukça güçleştirecektir. Bu da kısa sürede yazılabilecek olan bir senaryonun içinden çıkılmaz bir hal almasına neden olacaktır.

Ayrıca, dramatik yapının yani olay akışının kurulması, zaman ve mekânın belirlenmesiyle ortaklaşa olarak yürütülmek zorundadır. Çünkü bu üçü; olay akışı, zaman ve mekân birbirinden ayrılmaz bir bütünün parçalarıdır. Düşünüldüğünde her olay, belirli bir mekân ve yine belirli bir zamanda geçmek durumundadır. Senaryo yazarı tretmanı yazmaya başladığında kafasında bir takım senaryoya dair dinamikleri de kurmaya başlar. Tretmanda ilk olarak filmin nereden başlayacağı ve nerede biteceği önemlidir. Çünkü bu ikisi, filmin başlaması gereken ve sinema perdesinde izleyicinin karşılaşacağı ilk sahne ile izleyicinin göreceği son sahne olacaktır. Filmin dramatik yapısının daha ilk dakikadan izleyiciyi içine çekmesi ve son sahnede zihinlerde iz bırakması açısından, başlangıç ve bitiş oldukça önemlidir. Dramatik yapının inşa edileceği alan da bu iki nokta arasındaki boşluktur.



Resim9: Dramatik Yapının Kurulma Şeması.

Tretman yazarı önce nereden başlayacağına karar vermelidir. Aslında bu bir bakıma filmi kurgulamanın da başlangıcıdır. İlk olarak hangi sahneyle başlayacağına karar veren senaryo yazarı, bu şekilde olay akışını kurmaya da başlamış olacaktır. Olay akışı içerisinde yeri geldikçe yan karakterler ve yan olaylar da ortaya çıkmaya başlar. Duygular, düşünceler, aksiyonlar, inişler, çıkışlar, yani tüm eylemler bu aşamada belirtilmelidir. Dramatik yapı, tretmanda senaryoya dönüşecek şekilde sahnelere bölünerek belirlenmelidir. Her sahne filmin konusu içerisinde bir amaca hizmet etmelidir. Amaca hizmet etmeyen sahneler kesinlikle

eklenmemelidir. Tretmandaki dramatik yapıyı oluşturan tüm sahneler, olay, zaman ve mekân olarak birbirine bağlı olmalıdır.

Sinema filmleri sanat ve bilimin bir bileşimidir. Teknolojik devrim, filmleri görme biçimimizi kelimenin tam anlamıyla değiştirdiği gibi, ister istemez, filmleri yazma biçimimizi de değiştirmiştir. Bununla beraber, malzemenin işlenişine ilişkin değişiklikler ne olursa olsun, senaryonun doğası hep olduğu gibi kalmıştır. Bir senaryo, içinde diyalog ve betimlemeler barındıran, dramatik yapının bağlamına yerleştirilmiş ve resimlerle anlatılan bir hikâyedir. Senaryonun doğası bundan ibarettir. Senaryo, görsel olarak hikâyeye anlatma sanatıdır. (Field, 2013, s.11).

Yaratım süreci tamamlanmış olan tretman okunduğunda, zihinde filmi diyalogsuz haliyle izletilebilmedir. Daha da önemlisi ilk sahneden son sahneye kadar tretmanın bütünü, okuyucuya en başta oluşturulan “Tema”yı verebilmelidir. Eğer ki tretman bunu verebiliyorsa başarılı ve filmi istenilen noktaya taşıyacak bir dramatik yapı kurulabilmiş demektir. Eğer ki tretman sonunda ‘Tema’yi vermiyorsa, o zaman da dramatik yapının yeterince iyi kurulamadığı ve amaca hizmet etmediği bilinmelidir.

3.5. Karakter Yaratma

Tüm sanat dallarında olduğu gibi sinema sanatı da odağına insanı almaktadır. Öykülü filmlere geçildikten sonra neredeyse yapılan tüm filmler insanı anlatan karakterler üzerinden yapılmış ve hala yapılmaktadır. Karakter, bir nesnenin, bir canlının veya bir topluluğun sadece kendine özgü, sosyolojik ve psikolojik yönden; duygu, eylem ve tepki içeren davranışların tümüdür. Her insanın birey olarak karakteri, tıpkı parmak izleri gibi sadece kendine özgüdür. (Aslanyürek, 2004, s.102).

Sinema ilk çıktığı yıllarda karakteri henüz tanınamaktaydı. Geçen süre içerisinde gelişen sinema öyküsel filmlerle birlikte insanı keşfetti ve odağına insanı almaya başlamıştır. Sessiz sinema sürecinde de karakterler yavaş yavaş şekillenmiştir. Önce tiplere olarak sinema filmlerinde görünen başrol oyuncularından bazıları karakterlerini ortaya koymaya

başlamışlardır. Çünkü karakter bir başka deyişle etkiye verilen tepkinin vücut bulmuş halidir. (Aslanyürek, 2008, s.104).

Tek filmde bir tiptemenin etkiye nasıl tepki vereceğini kestirmek çok da mümkün değildir. Fakat Charlie Chaplin gibi sürekliliği olan oyuncuların, sürekli aynı tiptemeleri canlandırması karakterin ortaya çıkışında önemli bir etken olmuştur. Chaplin'in *Şarlo* tiptemesi seri halde çekilen filmler sayesinde gittikçe, Şarlo'nun karşı karşıya kaldığı bir etkiye nasıl tepki vereceğini izleyicinin kestirmeye başlamasıyla da *Şarlo* tiptemesi karaktere dönüşmeye başlamıştır.

İnsanlar, günlük hayatta yeni tanıştıkları kişilerin karakterlerini vakit geçirebildikleri sürece çözmeye başlarlar. Bir insanın karakterini tam olarak çözmek için yıllar hatta bir ömür dahi yetmeyebilir. Bu nedenle sinemanın sessiz dönemindeki oyunculara karakter demek yerine tipteme demek çok daha doğru olacaktır. Chaplin'in yarattığı ve canlandığı Şarlo tiptemesi ise sinema açısından tipteme ve karakter arasındaki geçiş formu özellikleri taşımaktadır.

Film betimselliğinin bir sistemi şeklinde biçimlenmesiyle, sinemanın geçirdiği evrimleşme sürecinde zenginleşen görselliğinin, dramaturji ve film yönetmenliği ile bütünleşmesi, karakterin sinemada kullanılması için elverişli koşullar yaratmıştır. Filmin sırf görsele dayalı bir sanat olmaktan, görsel ve işitsel bir sanat haline gelmesi, şimdiki anlamıyla karakterin sinemaya girmesine sebep olmuştur. İlya Weissfeld'in yaptığı saptamaya göre, başlangıçtaki sırf görsele dayalı olmanın sınırını aşan ekranın, sadece biçimsel özellikleriyle değil, iç dünyasıyla birlikte karakterin bütün boyutlarını iletebileceği gerçeğini ortaya çıkmıştır. Sinemanın görselliğinin yanı sıra işitsel bir nitelik kazanması, tiyatro ve edebiyattan az olmamak üzere karakterin artık senaryoda da işlenmesine olanak vermiştir. Sinemanın sessiz olduğu dönemde, karakterlerden ziyade tiptemeler ön planda tutulmuştur. (Aslanyürek, 2004, s.108-109).

Sesli sinemaya geçilmesiyle, tam anlamıyla karakterin odakta olduğu öykülü drama sinemasına geçilmiştir. Hegel de karakter ve sanat arasındaki bağı şu sözle belirtmektedir; "*Karakter sanatsal betimlemenin merkezidir*". Gerçekten de tüm sanat dalları insanı yani

karakteri odağına almaktadır. Günümüz sineması da buna en güzel örnektir. (Aslanyürek, 2004, s.103).

Sinopsis yazımı aşamasında ilk olarak ortaya çıkarılan ve çatışmanın odağında olan karakterlere aynı zamanda kahraman da denir. Çünkü tüm öykü onların etrafında dönmektedir. Tretman aşamasına gelindiğinde bu karakterlerin yani kahramanların betimlemeleri yapılır ve aynı zamanda figüran harici, filmde olması planlanan diğer tüm karakterlerin de betimlemesi yapılmalıdır. Tretman üzerinde sadece isim ve önemli özellikleri belirtilip daha sonrasında da farklı bir dosyaya filmdeki tüm karakterlerin özellikleri ana mutlaka çıkarılmalıdır. Karakterlerin boydan, ten rengine, kilosundan, neleri sevip neleri sevmediğine, zaaflarına, ruhsal, duygusal ve fiziksel durumuna vb. her şey en ayrıntılı şekilde analizi yapıp, not edilmelidir. Çünkü bu, hem senaryoya geçildiğinde yazmayı kolaylaştıracak, hem yönetmenin oyuncu seçimine yardımcı olacak, hem de karakteri canlandıracak olan oyuncunun o karaktere daha rahat bürünmesini sağlayacaktır. Tretman aşamasında yapılacak olan karakter analizleri de bu yüzden oldukça önemlidir.

Ayrıca, karakter yaratma konusunda önemli hususlardan birisi de, senaryoya girmeyecek olsa bile, yazarın yarattığı kahramanın sosyal durumunu, mesleğini, hobilerini, fobilerini bilmesi gerektiğidir. Kahramanın geçmişini araştırma, görsel olmasa da yaratılan karakterini güçlendirecek ve inandırıcı olmasını sağlayacaktır. Yazar, kahramanın karakter özelliklerini hayalinde geliştirdiği ve derinleştirdiği ölçüde ilginç bir kahraman yaratmış olacaktır. Karakter yaratmada dikkat edilecek başka bir özellik de, izleyicinin iyi karakter karşısında olduğu gibi, kötü karakter karşısında da kayıtsız kalmamasını sağlamaktır. İzleyici, olumlu karakterleri seviyor, onların tarafını tutuyorsa, acılarına üzülüyor ve sevinçlerine katılıyorsa, olumsuz karakterlerin de izleyicide bir antipati, hatta nefret bile uyandırmaları gerekmektedir. İzleyicilerin kişilere karşı kayıtsızlığı, karakterlerin zayıf ve yüzeysel bir şekilde işlendiğine işaret etmektedir. (Aslanyürek, 2004, s.107-108).

Çünkü izleyici filmi izlerken muhtemelen karakterle özdeşleşir, bu özdeşliğin niteliği özneler için ya da onların içinde yer aldıkları kültürel ortamdan dolayı farklılık gösterebilir. Hatta karakterin kendinde de olan en zayıf yönleriyle dahi bile özdeşleşebilir. (Bakır, 2008, s.54).

Senaristin temasını belirledikten sonra öyküyü kurmak için bir çatışma oluşturması gerekmektedir. Bu çatışmanın sinyallerini sinopsiste verilir ama önemli olan o çatışmanın detaylarını tretmanda ortaya koymak ve matematiksel olarak sıraya dizmekten geçer. Çatışma örgüsünü iyi bir şekilde kurabilmek için de ana kahramanların ve yan karakterlerin birbirleriyle güçlü bir çatışma içerisinde olması gerekmektedir. Güçlü bir dramatik çatışma ortamının doğabilmesi için de filmdeki her bir kahraman ve karakterin, doğrudan veya dolaylı olarak birbirlerine sıkı şekilde bağlı olması gerekir.

Dramanın özgünlüğü, kahramanları özgür bir yapıya kavuşturan, kahramanların kendi kendilerini ifade etmelerine geniş olanaklar tanıyan ve sanatsal düşüncenin kendiliğinden akışım sağlayan dramatik eylem ve diyalogların yapısını da, dikkatin üzerinde yoğunlaştırıldığı kendine özgü bir sistem gerektirir. Öyle ki, sahnesel dramatik eylemin bu sisteminin çıkış noktası, dramatik anlaşmazlığın gelişmesinden, karakterler arası mücadeleden ve karakterler arasındaki ilişkilerin değişiminden kaynaklanmaktadır.” (Aslanyürek, 2004, s.45). Dramatik yapının başarısı dediğimiz şey, her ne kadar yanıltıcı ve tartışmalı bir başarı olsa da olay örgüsünün karakter veya karakterlerin eylemlerinin ortaya çıkardığı diyalektik bir sürecin geliştirilmesine bağlıdır. (Bakır, 2008, s.72).

Tretmanda karakter açısından yapılması ve asla unutulmaması gereken en önemli şeylerden biri de karakterin değişimi ve gelişimidir. Çünkü dramatik çatışmanın asıl sebebi karakterlerin anlaşmazlığı ve anlaşılabilirliği üzerine kurulacağından, bu anlaşmazlıkların ve anlaşılabilirliklerin giderilmesi veya giderilmemesi sürecinde, karakterde mutlaka bir değişim ve gelişim gözlenmesi söz konusu olacaktır. Ana karakter veya karakterlerde hiçbir değişim veya gelişim olmaması, dramatik yapının hiçbir şeyi değiştiremediği, dolayısıyla güçsüz olduğu anlamına gelmektedir.

Üç Birlik Kuralı'nın en önemli aşaması eylemde birliktir. Bu hem anlatının içerisinde yer alan karakterlerin belirli bir eylem etrafında kuruluyor olmasını gerektirir, hem de diğer yandan ana karakterin eyleminin anlatının başından sonuna bütünlüklü olmasını zorunlu kılar. Karakter hiçbir zaman nedensiz bir eylemde bulunmaz. Bütün eylemleri temel bir amaç etrafında örgütlenmiş durumdadır. İzleyici de gerilimi yaratan da karakterin bu eyleminin başarıya ulaşip ulaşamayacağı yönündedir. İzleyici son aşamada asıl olarak bu eylemle özdeşleşir; heyecan duyar ve eylemin sonucunda da katharsis'e ulaşır. (Bakır, 2008, s.68).

Bu nedenle, filmin inandırıcı olması ve izleyiciyi içine çekip etkileyebilmesi için de karakterin çok iyi bir biçimde ele alıp işlenmesi gerekmektedir. İzleyiciyi etkileyen kahraman kötü karakterli dahi olsa istenilen başarılmış ve karakter dramatik yapıya doğru şekilde hizmet etmiş olacaktır. Ayrıca tretmanı yazarken işe yaramayan ya da amaca hizmet etmeyen hiçbir karakter olmadığına da dikkat etmek gerekir. Çünkü bu gibi durumlar izleyicinin dikkatinin dağılmasına sebep olabilecek detaylardır.

3.6. Sahneleme

Senaryo sözcüğünün kaynağı İtalyanca Scenario sözcüğüdür. Sözcükteki “scene” kökü de sahne anlamına gelmektedir. Dolaşıma girdiği zamandan bu yana scenario sözcüğü, sahnede seyircilere sergilenmek üzere hazırlanmış metin olarak anlaşılmaktadır. Sadece bu bile, “sahne” kavramının ne kadar önemli olduğunu anlatmaya yetmektedir. (Aytekin, Eroğlu, s.36). Sahnenin genel olarak yaygın tanımı ise: Aynı olayı, aynı zaman diliminde ve aynı mekânda işleyen, filmin en küçük parçasıdır. Yani bir sahnede olay birliği, zaman birliği ve mekân birliği bulunmaktadır. (Aslanyürek, 2004, s.120). Bir film arka arkaya dizilmiş sahnelerden oluşur. McKee’nin sahne tanımı ise öyledir: *“Bir sahne küçük bir öykü-zaman ve mekân bütünlüğü ve devamlılığı içindeki çatışma aracılığıyla bir karakterin değer yüklü durumu değiştiren bir aksiyondur.”* (Aytekin, Eroğlu, s.36).

Sahne, tek başına senaryoda en büyük önemli parçadır. Bu parça, dramatik aksiyonun kendine has birimi, hücresidir. Hikâyenin anlattığı yerdir. Bir sahnenin sayfadaki sunuş biçimi, nihai olarak bütün bir senaryoyu etkiler. Bir senaryo, bir film deneyiminden önce bir okuma deneyimidir. Bu yönüyle sahnenin amacı iki yönlüdür: Ya hikâyeyi bir sonraki sahneye taşır ya da karakter hakkında bilgi içerir. Eğer bunlardan birini ya da hiçbirini karşılamıyorsa senaryoda yeri yoktur. (Field, 2013, s.211).

Sahnenin de kendi içinde açılışı, gelişmesi ve finali vardır; her sahne giriş, gelişme ve sonuç bakımından bunu karşılamalıdır. Sahne karakterin gelişimine önayak olmalı, gerilimi tırmandırmalı, geçmişte kalan bilgilerin üzerine inşa edilirken gelecekte neler olabileceğine dair kuşkular yaratmalıdır. En az yönetmenler kadar senaryo yazarı da uç uca bağlanan

sahnelerin arasında nasıl bir sinematografik ilişki kurulması gerektiği konusunda fikir sahibi olmalıdır. (Aytekin, Eroğlu, s.36).

Sinema’da sahne; zaman ve mekânsal uzamlara bağlı olarak, dramatik bir eylemin başlayıp bittiği yere kadar olan bölüme denir. Yine sahneleme de; tretman ya da senaryo oluşturma sırasında zaman ve mekânsal uzamlara bağlı olan bu dramatik eylemlerin art arda dizilerek yazılması işlemine de denmektedir. Bir senaryo art arda dizilmiş sahnelerden oluşabileceği gibi tek bir sahneden de oluşabilmektedir. Burada önemli olan zaman ve mekân kavramlarının dramatik yapıda nasıl değiştiğiyle ilgili olmasıdır. Zamanın ya da mekânın tek başlarına ya da ikisinin de aynı veya farklı anlarda değişmesi, bir sahnenin bitip başka bir sahnenin başlaması gerektiği anlamına gelmez. Dramatik yapı, yani kurgusal değerlendirme bu konuda en önemli belirteçtir. (Field, 2013, s.211-213). Bu bağlamda, senaryonun dramatik yapısındaki kurgusu değişmeyen bir sahne örneği verilecek olursa,

SAHNE 1 – ALİ EV / ODA

İÇ/GÜN

Ali odasındaki bilgisayar masasında oturmuş, oyun oynamaktadır. Gözlerinden ve yorgun halinden gecedan beri oyun oynadığı anlaşılmaktadır. Bu sırada masanın üzerindeki kahve fincanını almak isterken yanlışlıkla sıcak kahveyi kendi üzerine döker. Kahveden bacağı yanan Ali, acı ve panikle hemen kalkıp hızla banyoya gider. Banyodaki ecza dolabını açıp yanık kremi arar. Fakat dolapta yanık kremi olmadığını anlayınca acıyla hemen dışarı çıkarak yan evde oturan arkadaşı Ayşe’nin kapısına gider ve kapıyı çalar. Ayşe kapıyı açınca Ali acıyla içeri girer.

Bu sahneyi inceleyecek olursak; mekân değişti. Ali odasında oturuyorken kahveyi üzerine döküp yandığı için yanık kremi almak için banyoya gitti. Banyoda krem olmadığını görünce banyodan çıkıp evin herhangi başka bir bölümü yani mekânından geçip çıkış kapısına geldi. Bahçeye çıktı ve arkadaşı Ayşe’nin evine girdi.

Ali burada en az beş mekân değiştirdi ama sahne tek seferde yazıldığı için bu tek bir sahnedir. Yani mekân değişimi sahnenin bitip başka bir sahnenin başlamasına sebep

olmamıştır. İstendiği takdirde bu sahne beş farklı sahne olarak yazılabilir ama bu tamamen senaristin kararıdır. Ayrıca bu sahnede zaman da değişmiştir. Zamanın kavram itibarıyla yerinde duran bir şey değildir. Mekânın aksine zaman sürekli değişen ve ilerleyen bir kavramdır. Zamanın ya da mekânın tek başına sahneyi açıp kapatabilmeleri için kurgusal olarak zamanda veya mekânda sıçrama olması gerekmektedir. Burada ikisi de olmadığı ve yazar da kurguda sıçrama yaratmadığı için yeni bir sahne açılmasına da ihtiyaç duyulmamıştır. Fakat bu sahne, yazar tarafından özellikle yapılmış ve kurgusal bir amaca hizmet etmiyorsa, günümüz sinemasında çok da tercih edilen bir sahne metodu değildir.

Tek başına mekân ya da zamanın sahnelemede etkin olmadığı filmlere, “*tek mekân*” ya da “*plan sekans*” filmler verilebilecek en iyi örneklerdir. Tek mekân filmlerinde zaman değişir ama mekân değişmediği için sahnelere bölme işlemi yapılmaz. Plan sekans filmlerde de mekân da zaman da değişir ama bu kez de olay örgüsü kesintiye uğramadan yani sıçrama olmadan devam ettiği için senaryo tek bir sahne üzerinden akacaktır.

Senaryodaki her bir sahne, film için hayati bir öneme sahiptir. İyi bir filmde akılda kalan şeyler filmin etkileyici sahneleridir. Sahne içerikleri de devamlılığı sağlayacak ve birbirlerini destekleyerek hikâyeyi ileriye taşıyacak şekilde doldurulmalıdır. Sahnenin uzunluğu ya da kısalığının hiçbir önemi yoktur. Önemli olan dramatik yapı içerisindeki varlığını tam karşılamasıdır. Eksik yazılmış bir sahne, olayı bir sonraki sahneye taşımakta yetersiz kalabilecektir. Bu da senaryoda ve filmde kopukluk yaratacaktır. İçeriği fazla yazılmış ya da gereksiz uzatılmış bir sahne de senaryo okuyucusunu, dolayısıyla film izleyicisini sıkacaktır. (Field, 2013, s.212-215).

Bir sahne içeriği öncelikle yukarıdaki örnekte belirtildiği gibi; sahne numarası, mekân ismi, mekânının “İç” ya da “Dış” olarak tanımlanması, zamanın “Gece” ya da “Gün” olarak belirtilmesi, aksiyon ve diyalogdan oluşur. Öncelikle mekân ve zaman belirlemesi yapılır ve ardından dramatik yapıya uygun olarak sahne içeriğine aksiyon ve diyaloglar eklenir.

3.6.1. Aksiyon

Bir senaryoda, görsel elemanlar ve sesle ilgili elemanlar kesin çizgilerle birbirinden ayrılırlar. Senaryoda tasvir öğelerinin bir tarafa, diyalog ve seslerin ise diğer tarafa

yazılmasının da temel nedeni budur. Diyalog ve sesler dışındaki her şeye, yani dekor, eylem, sahne efektleri ve karakter betimlemelerine didaskalya denir. Antik Yunan'dan alınan ve “*şairin oyunculara verdiği tüm bilgiler*” anlamına gelen bu terim, öncelikle tiyatro jargonunda kullanılmıştır. Didaskalya için tasvir (description) terimi de geçerli olmaktadır. (Başol, 2010, s.108). Didaskalya, Türk Sineması’nda yazılan senaryolarda ise “mizansen” ya da “aksiyon” olarak isimlendirilmektedir.

Aksiyon yani diğer adıyla mizansen yazımına, sahne başlığı, mekân ve zaman çizgisinin hemen altından başlanır. Aksiyonda, sahne içeriğini anlatıcı ve tanımlayıcı etmenler bulunur. Karakterin betimlemesi, karakterin psikolojik ve duygusal durumu, sahnenin geçtiği mekânın özellikleri, hava şartları, ortam şartları, karakterler arasındaki çatışma, karakterlerin içinde bulunduğu durum vb. her şey aksiyon kısmında yazılarak belirtilir. Aksiyon sahneye göre uzun ya da kısa olabilir. Okuyucuyu detaya boğmadan, yalnızca belirtilmesi gereken önemli şeyler belirtilir. Karakterin sahnenin içeriğine göre, özellikle giymesi gereken bir kıyafet, yapması gereken bir davranış ve ortamda karakterle etkileşime girecek cisimler ve kişiler yazılmalıdır. Senaryodaki bir karakterin odasının dağınık olması belirtilecekse, sadece odanın dağınık olduğunu belirtmek yeterlidir. Bu dağınıklık içerisinde bir şey araması gerekiyorsa, arama aşamasında etkileşime gireceği cisimler belirtilmelidir.

Aksiyon, edebi bir metin olan senaryonun filmde eylem yani hareket olarak görüntüye aktarılmasıdır. İzleyici ne zaman izlerse izlesin her zaman filmi sanki o an yaşıyormuş ve olaylar o an yaşanıyormuş gerçekliğiyle izler. Bu yüzden filmler de o an yaşanıyormuşçasına çekilir. Daha da geri yani senaryo yazım aşamasına gelirsek; yazar da sanki o an ilk kez yaşanıyormuşçasına senaryoyu yazar. O nedenle senaryonun aksiyon kısmı da sinopsis ve tretmanda olduğu gibi her zaman “Geniş Zaman” kipiyle yazılır. Örneğin, “gelir, gider, yapar, eder, koşar, atlar, bakar” gibi. Bu yazım şekli sinema dünyası için kalıplaşmış bir kuraldır. Aynı film içinde geçmiş ve gelecekte anı veya hayal sahneleri yazılacaksa, o sahneler de geniş zaman kipiyle yazılmalıdır. (Başol, 2010, s.109-111).

Aksiyon yani diğer adıyla mizansen, sinemada senaryoya ilk yapılan öykülü filmle girmiştir. Hatta aksiyonun, çevresel ve eylemsel etkilerin kurgusal durumunun sinemada kullanılmak istemesiyle senaryo ortaya çıkmıştır. Sinema sanatında asıl önemli olan, dramatik aksiyon kısmıdır. Çünkü senaryodan görüntüye aktarılan her şey, aksiyon/mizansen kısmında

yazılmaktadır. Sinema da büyük bir kısmı görsellik üzerinden yaratılan bir sanat olduğuna göre, sinemanın en önemli kısmı aksiyondur. (Başol, 2010, s.109-111).

Diyalog, görsel aksiyonu felce uğratar. Konuşma, sinemayı yalnızca dramatik portrelerin sanatı olmakla sınırlamaz, aynı zamanda görüntünün anlatımıyla da çatışır. Sessiz film ne kadar iyiye, insanları konuşurken göstermekten o kadar titizlikle kaçınmıştır. Konuşma yani diyalog her ne kadar gerçek yaşamda önemli olsa da film için aynı şeyler geçerli olmamaktadır. Konuşmanın görünen karşılığı, yani ağzın monoton hareketleri sinemaya çok az şey katar ve aslında bedenin anlamlı devinimine engel olur. Konuşma eyleminin oyuncuyu görsel olarak etkileycilikten ve sinema için büyük öneme sahip olan gizemden uzaklaştırmaktadır. (Arnhiem, 2002, s.190).

3.6.2. Diyalog

Sinemada görselliğin ön planda olmasına rağmen diyalog, senaryonun en önemli unsurlarından biri olmuştur. Çünkü diyalog çoğu zaman, film senaryosunun dramatik yapısının öznesini oluşturan kahramanların değişik istemlerinin ifade edilmesi için vazgeçilmez bir araçtır. Filmdeki sahnenin ev dramatik yapının kendine özgü boyutları diyalogun karakterini belirler. Bu yüzden senaryonun diyalogları, diğer edebiyat türlerinde ve tiyatrodaki bulunan diyaloglardan oldukça farklıdır. Edebiyatın veya tiyatronun diyalogla ileteceği birçok şeyi sinema gösterebilir, hatta göstermek zorundadır. Buna rağmen, nasıl ki her maddenin kendine özgü bir sesi varsa, bir filmdeki diyaloglar da o filmin anlatısı/sesidir. (Akyürek, 2004, s.183).

Diyalog günlük hayatta en çok başvurduğumuz iletişim yollarından en önemlisidir. Bu yüzden sanat yapıtlarının en çok başvurduğu iletişim aracıdır. En eski sanat dallarından olan tiyatro gücünü diyalogdan alır. Hatta öyle ki diyalog olmadan tiyatro sanatının bugünkü gücünü koruması neredeyse imkânsızdır. Bu nedenle tiyatro için diyalog hayati bir öneme sahipken, tiyatro ile metin yönünden büyük benzerlikler içeren sinema söz konusu olduğunda ise durumun tam da öyle olmadığını söylemek mümkündür.

Çünkü sinema gücünün bir kısmını diyalogdan, geri kalan kısmını da aksiyondan/mizansenden almaktadır. Teknolojik gelişmeler neticesinde, diyalogun görüntünün üzerine kaydedilebilmesi sessiz sinema dönemini bitirmiş ve sesli sinema dönemini başlatmıştır. Bu bile başlı başına sinema ve senaryoda diyalogun büyük bir öneme sahip olduğunun bir göstergesidir.

Senaryoda hikâye ya da karakter tanıtımlarında veya herhangi bir konu hakkında açıklamaları diyaloglara yükleyerek hikâyeyi kurmak, aksiyonu yavaşlatır ve hikâyeye gelişimini engeller. Çünkü senaryo resimlerle anlatılan görsel bir hikâyedir; o halde hikâyeyi görsel ağırlıklı olarak kurmak gerekmektedir. Okuyucu ana karakterin kim olduğunu, dramatik önermenin ne olduğunu, hikâyenin ne hakkında olduğunu ve dramatik aksiyonu çevreleyen koşulları bilmelidir. (Field, 2013, s.142).

Diyalogun senaryodaki en önemli görevlerinden biri de karakterlerin ve hikâyenin kısa bir süre içerisinde yeteri kadar tanıtılmasını sağlar. Ama bu zekice ve ustaca yazılmış diyaloglarla sağlanmalıdır. Çünkü diyaloglar ne kadar sıradan olursa, açıkladığı şeyin de önemi o oranda azalır ve görüntüler diyalogların önüne geçmiş olur. Belki de sinemanın resimlerle hikâye anlatmaktan ibaret olduğu düşüncesinin en büyük nedeni de basit şekilde yazılan diyaloglardır. Çünkü sinemanın dili olan senaryonun hala tam anlamıyla gelişemediği ve gelişmekte olduğu açıkça görülmektedir.

Diyalog filmdeki kahraman ve karakterlerin en önemli fonksiyonudur. Karakter ve kahramanlar hakkında izleyiciye bilgi verir. Diyalog, senaryo yazımındaki en zorlu süreçlerden biridir. Diyalog yazmak bir öğrenme süreci ve bir koordinasyon gerektirir. Ne kadar çok diyalog yazma pratiği yapılırsa, diyalog yazmak da o oranda kolaylaşır. (Field, 2013, s.99). Senaryo üzerindeki sunum zorlukları ne olursa olsun, her bir bireyin geçmişinden kaynaklanan diyaloga dayalı açık ve fark edilebilir farklılıkları bulunmaktadır. İyi yazılmış bir diyalog bu farklılıkları açıkça karakterlerde yansıtmalıdır. (Korz, 2011, s.13).

Genel manada diyalog iki ana amaca hizmet etmektedir. Bunlardan ilki hikâyeyi ileri taşımak, ikincisi ise olay örgüsü veya karakter hakkında izleyiciye bilgi vermektir. Bu amaçlardan herhangi birine hizmet etmeyen diyalog senaryodan çıkarılmalıdır. (Field, 2013, s.100).

Senaryodaki bir diyalog sahneden çıkarıldığında dramatik yapıda herhangi bir değişiklik yaratmıyorsa, o diyalog sahneden çıkarılmalıdır. Senaryo yazımındaki en önemli şey; eksik ya da fazla bir kelimenin dahi olmamasıdır. Her şey olması gerektiği kadar olmalıdır. Alfred Hitchcock ise senaryoda bir senaristin ne yapmaması gerektiğini ve diyalogun nasıl olması gerektiğini şu sözlerle belirtmiştir; *“Bence bir senaryo yazarının en büyük ayıplarından birisi, herhangi bir güçlkle karşılaştığı zaman ‘bunu bir dizi diyalogla hallederiz’ diye düşünmesidir. Diyalog, aslında öyküyü gözleriyle anlatan insanların ağzından dökülen, diğer tüm seslerin arasında herhangi bir ses olmalıdır.”* (Truffaut, 1987, s.219).

3.6.3. Flashback (Geriye Dönüş)

Flashback (Geriye Dönüş), filmin normal dramatik akışının durdurulup, geçmişteki bir olaya veya sahneye dönülmesidir. Senaryo metni, filmde göreceğimizi aynen aktarmak demek olduğuna göre, eğer geçmişe dönülmesi gerekiyorsa; izleyicinin veya senaryo okuyucusunun bunun farkında olması gerekmektedir. (Başol, 2010, s.141).

Güçlü temellere ve sağlam dramaturjiye sahip olan bir senaryoda, mevcut durum kahramanların anılarına, filmde bir anlatıcıya veya geriye dönüşlere (flashback) yani ucuz bir sinemasal anlatıma gereksinim duymamalıdır. Bu nedenle film henüz başlarken, önceki olaylar veya durum hakkında bilgi verebilmelidir. Bu sayede izleyicinin, filmin ortasında veya herhangi bir yerinde araya girecek olan flasbacklerle dramatik yapıdan kopması engellenmiş olacaktır. (Aslanyürek, 2004, s.128-129).

Filmlerde geriye dönüş genellikle yalnızca bir karakterin görüşüdür ve sadece o karaktere aittir. O yüzden geriye dönüşün söz konusu karakterin düşüncesi olduğunu net olarak belli edecek görsel kodlamalar kullanılmalıdır. Geriye dönüş (Flashback) uygulaması ne kadar açık olursa olsun, okuyucunun veya izleyicinin anlayabilmesi için senaryo metninde, dolayısıyla filmde bunun bir geriye dönüş olduğunun belli edilmesi gerekmektedir. Geriye dönüş aynı dekorun içinde geçiyorsa, devam eden sahnenin arasına girer ve bittiği zaman da özellikle belirtilmelidir. Geriye dönüş bittikten sonra da kesinlikle yeni sahneye geçilmemeli, araya girilen sahneye geri dönülmelidir. (Başol, 2010, s.141-142).

Flashback yöntemi; inandırıcılık açısından oldukça tehlikeli, ekstra masraflı ve genellikle makyaj, kostüm, dekor gibi nedenlerden ötürü uygulanabilirliği zor bir yöntemdir. Fakat günümüzde bazı filmlerin neredeyse tamamının flashback olarak geçtiği de görülmektedir. Bunun nedeni, karakterin başına gelen olayların nasıl başladığını anlatacak merak unsurunu yaratıp sonrasında geçmişte yaşanan bu olayları anlatmaktır.



4. SENARYO YAZIM FORMATLARI

Senaryo sahneler halinde yazılan ve sinemaya özgü bir metin türüdür. Sahnelerin kronolojik olarak sıralanmasıyla devam eder. Senaryonun içyapısını oluşturan sahnelerin içyapısı bölümlenirken diyalog dışındaki her şeyin tam satıra, diyalogun ise ortalanarak yazılması esas alınır. Dünyanın hemen hemen her ülkesinde ve sinemalarında, senaryonun sunumu bu şekildedir. (Başol, 2010, s.99).

Senaryo, sinemanın doğuşu olarak kabul edilen 1895 yılında sinematograf aygıtının icat edilmesinden sonra, ilk öykülü filmin çekilmesiyle 1902 yılında ortaya çıkmıştır. Öykülü sinemaya geçildiğinde, sadece öykünün ve tiplerin yapacağı eylemleri anlatan basit ve tiyatrosu metinler olan senaryo, zamanla gelişim ve değişim içerisine girmiştir. Diyalogun sinemaya gelişiyile de geçirdiği köklü değişim ve gelişimler sayesinde günümüze gelene kadar son halini almıştır.

Günümüzde kabul görmüş iki tip senaryo yazım formatı vardır. Bunlardan biri Fransız tipi senaryo yazım formatı, diğeri ise Amerikan tipi senaryo yazım formatıdır. Bugün dünya üzerinde yazılan tüm senaryolar bu iki senaryo formatı üzerinden yazılmaktadır. Bu iki format haricindeki hiçbir yazım formatı kabul görmemektedir. (Başol, 2010, s.99).

Fransız tipi senaryo formatı ile Amerikan tipi senaryo yazım formatı arasında içerik olarak hiçbir fark yoktur. İki senaryo da hikâyede anlatılmak istenenleri aynı şekilde anlatmaktadır. Yani her ikisinde de bir sahne başlığı ve o başlıkta yer alan; sahne numarası, mekân ve zaman tasviri yapılır. Sahne başlığının hemen altında da aksiyon/mizansen ve diyalog kısımları yer alır. Amerikan ve Fransız tipi senaryo yazım formatları arasındaki fark içeriksel değil, sadece biçimseldir.

4.1. Fransız Tipi Senaryo Yazım Formatı

Fransız tipi senaryo formatında; aksiyon/mizansen kısmı sayfanın soluna yaslı, diyaloglar ise sayfanın sağına yaslı halde alt alta gelecek şekilde yazılır. Fransız tipi senaryo yazım formatı kısaca bir örnekle gösterilecek olursa;

Salih'in çocukların gizli kulübesine gelip onları eğitmeyi kabul ettiğini söyleyerek gitmesi çocuklarda şok etkisi yaratmıştır. Çocuklar şoka girmiş gibi şaşkınlıkla birbirlerine bakarlar.

KEREM - Arkadaşlar az önce benim gördüğümü siz de gördünüz mü?

BURAK – Ben gördüm!

ELİF-ASYA – Ben de! Ben de!

METE – Salih dedeyi hepimiz gördük.

ASYA – Sizce gizli sığınağımızı nasıl buldu?

BURAK – Ormanda yaşadığı, bu bölgeyi iyi bildiği için olabilir.

ELİF-ASYA-METE – Evet! / Olabilir. / Bence de olabilir.

KEREM – O eski bir zihin emici! Ya hepimizin zihnini ele geçirip bizi takip ettiyse?

ASYA – Off, yine başlama Kerem!

Mete de şaşkın,

Hepsi hala şaşkındır.

Burak da düşünceli ve şaşkınlıkla,

Hepsi şaşkın ve düşünceli halde,

Asya tepkili,

Elif şaşkın,

ELİF – Peki, ne söylediğini de duydunuz mu?

METE – Eğitim için yarın sabah saat onda kulübenin önünde olun dedi!

Hepsi birbirlerine şaşkınlıkla bakarlarken, Mete'nin yüzündeki şaşkınlık bir anda sevinç, mutluluk ve gülümsemeye döner.

METE – Yani artık bizim de hocamız var!

Hepsi sevinçten havalara uçar. Karakter özelliklerine göre sevinirler.

Fransız tipi senaryo yazım formatı yukarıda görüldüğü gibidir. Sahne başlığı ve diyaloglar bold (Kalın) yazılır. İstendiği takdirde diyaloglardaki sadece kişi isimleri kalın olup diyaloglar da aksiyonda olduğu gibi normal boyut yazılabilir. Fakat kişi isimleri kesinlikle büyük harflerle yazılır. Kişi ismi ile diyalog arasına da iki nokta veya çizgi konmalıdır. 12 punto, Times New Roman en çok kullanılan yazı formatıdır ama bunlar dışında kolay okunabilen ve gözü yormayan başka format da kullanılabilmektedir.

4.2. Amerikan Tipi Senaryo Yazım Formatı

Amerikan tipi senaryo yazım formatında; aksiyon/mizansen kısmı ilk satıra sayfanın iki yanına yash, diyaloglar ise sayfanın ortasına alt alta gelecek şekilde yazılır. Amerikan tipi senaryo yazım formatı da kısaca bir örnekle gösterilecek olursa;

SAHNE 1 – MAVİ YAY SIĞINAK

İÇ/GÜN

Salih'in çocukların gizli kulübesine gelip onları eğitmeyi kabul ettiğini söyleyerek gitmesi çocuklarda şok etkisi yaratmıştır. Çocuklar şoka girmiş gibi şaşkınlıkla birbirlerine bakarl.

KEREM

Arkadaşlar az önce benim gördüğümü siz de gördünüz mü?

BURAK

Ben gördüm!

ELİF-ASYA

Ben de! Ben de!

Mete de şaşkın,

METE

Salih dedeyi hepimiz gördük.

Hepsi hala şaşkındır.

ASYA

Sizce gizli sığınağımızı nasıl buldu?

Burak da düşünceli ve şaşkınlıkla,

BURAK

Ormanda yaşadığı, bu bölgeyi iyi bildiği için olabilir.

Hepsi şaşkın ve düşünceli halde,

ELİF-ASYA-METE

Evet! / Olabilir. / Bence de olabilir.

KEREM

O eski bir zihin emici!

Ya hepimizin zihnini ele geçirip bizi takip ettiyse?

Asya tepkili,

ASYA

Off, yine başlama Kerem!

Elif şaşkın,

ELİF

Peki, ne söylediğini de duydunuz mu?

METE

Eğitim için yarın sabah saat onda kulübenin önünde olun dedi!

Hepsi birbirlerine şaşkınlıkla bakarlarken, Mete'nin yüzündeki şaşkınlık bir anda sevinç, mutluluk ve gülümsemeye dönüşür.

METE

Yani artık bizim de hocamız var!

Hepsi sevinçten havalara uçar. Karakter özelliklerine göre sevinirler.

Amerikan tipi senaryo yazım formatı örnekte görüldüğü gibidir. Sahne başlığı ve diyalogdaki kişilerin isimleri büyük harf ve kalın yazılır. Senaryo yazım rengi siyah, sayfa rengi ise beyazdır. İstendiğı takdirde diyaloglardaki sadece kişi isimleri değil, diyaloglar da kalın yazılabilir. 12 punto, Times New Roman en çok kullanılan yazı formatıdır ama bunlar dışında anlaşılabilir ve gözü yormayacak başka bir yazı formatı da kullanılabilmektedir.

5. SENARYONUN DRAMATİK YAPISI

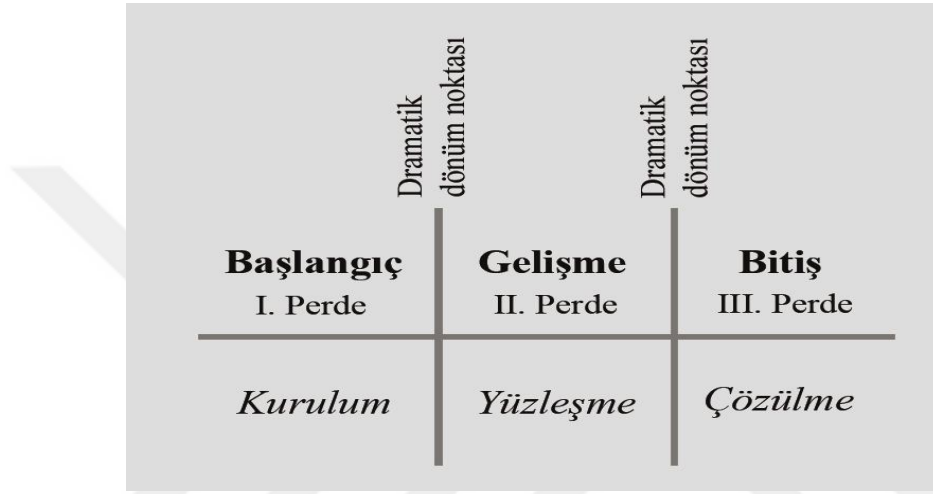
Dram Sanatı'nda olduğu gibi Klasik Anlatı Sineması'nda da amaç bir öyküyü, belirli bir olay örgüsü yani dramatik yapı çerçevesinde geliştirip anlatmaktır. Bu bakımdan anlatmanın çeşitli yöntemleri ve yolları vardır. Klasik Anlatı Sineması'nın yapısını oluşturan temel unsur olarak mimesis kavramına, yani doğa ve insan davranışlarının taklit edilmesine dayalı anlatı görülmektedir. Burada öykü karakterin gözünden anlatılmaktadır; anlatı sürecine hiçbir biçimde dışarıdan bir anlatıcı ve karakterden daha üst bir bakış dâhil edilmez. İzleyici doğrudan karakterin yaşadıklarını yaşamaya, hissettiklerini hissetmeye yönlendirilir. Bu sinemada özdeşleşmeyi yaratıcı en büyük mekanizmadır. Bunun gerçekleştirilebilmesi için çeşitli unsurların gerekliliği de kaçınılmazdır. (Bakır, 2008, s.67). Bu unsurların tümünü içeren yapı ise senaryodur.

Senaryo, içinde diyalog ve betimlemeler barındıran, dramatik yapının bağlamına yerleştirilmiş, resimlerle anlatılan bir hikâyedir. Bu tıpkı kayanın sert, suyun ıslak olması gibi senaryonun doğasıdır. Senaryo resimlerle anlatılan bir hikâye olduğuna göre bütün hikâyelerin ortak noktası, bir başı, bir ortası ve bir sonunun olmasıdır. Jean-Luc Godard'ın da belirttiği gibi, senaryonun veya bir öykünün kesinlikle bu sıralamayla olması gerekmez. Senaryolarda, biçimi yaratan temel bir çizgisel yapı bulunur ve bu da dramatik yapıdır. Dramatik yapı, olaylar dizisinin tek tek bütün unsurlarını ya da parçalarını yerli yerinde tutar. Dramatik yapının oluşturulduğu sinemasal materyal ise senaryodur. (Field, 2013, s.33).

Senaryonun, henüz tretman oluşturulurken dramatik yapısının matematiksel bir düzen içinde kurulmasına senaryo matematiği denir. Bu aslında bir nevi anlatı aracı olarak filmin kendi dinamiklerini yaratması anlamına da gelmektedir. Her senarist istediği şekilde bir senaryo matematiği oluşturabilir ve aslında özgür bir alan olan sinemada izlenmesi gereken doğru yol da budur. Ancak, senaryo gelişim sürecinde pek çok süzgeçten geçmiştir. Bu süzgeçlerden biri de filmin izleyiciyi sıkmadan öyküyü nasıl anlatacağıyla ilgili olan senaryo matematiğidir. Senaryo matematiğinin amacı; kalıplaşmış kavramlarıyla dramatik yapının kurulmasına öncülük etmektir. Bu matematiğin keskin çizgilerle görüldüğü ve dünyada genel olarak kabul gören “klasik Hollywood filmleri senaryo matematiği” veya klasik Hollywood anlatı yapısıdır.

5.1. Klasik Hollywood Senaryo Matematiği

Ticari sinemanın referans noktası olan ve dünyada en çok kullanılan anlatı yapısı klasik Hollywood senaryo matematiğidir. Hollywood anlatısında senaryolar, dramatik dönüm noktalarıyla birbirinden ayrılan üç perde halinde tasarlanır. (Aytekin, Eroğlu, s.24).

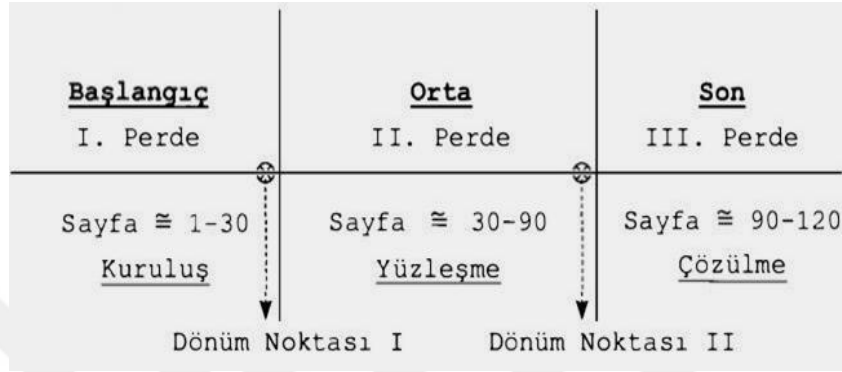


Resim10: Klasik Hollywood Sinemasında “Üç Perde” Anlatı Yapısı.

Başlangıç bölümü olan I. Perde de amaç ana karakterleri tanıtmak, gelişecek olayların temellerini atmak; mümkün olduğunca sinema seyircisinin ilgisini yakalayıp onu filme bağlamaktır. Gelişme bölümü olan II. Perde filmin en uzun bölümüdür ve bu bölümde karakterlerin etkileşimleri ve olaylar gittikçe karmaşık bir hal alır. Bitiş yani final olarak adlandırılan III. Perde ise adından da anlaşılacağı üzere, karakterin çevresinde gelişen tüm olayların sonuca bağlandığı bölümdür. (Aytekin, Eroğlu, s.24-25). Anlatı Sineması bu matematiği kurabilmek için, senaryoda anlatı yapısını kapalı tutar. Bu nedenle anlatı, senaryo üzerinde bir giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur ve belirli bir nedensellik ilkesi çerçevesinde yapılır. (Bakır, 2008, s.68).

Senaryoda yapı, yerçekimi gibidir. Hikâyeyi veya öyküyü bir arada tutan zamktır ve o zamk da hikâyenin zemini, temeli, omurgası ve iskeletidir. Parçalar ile bütün arasındaki bu ilişkidir, senaryoyu da bir arada tutar. Senaryoyu senaryo yapan da doğadaki her şeyde

görülen bu parça bütün ilişkisidir. Bu parça bütün ilişkisi, dramatik yapının paradigmasıdır. Paradigma ise bir model, bir örnek, bir kavramsal tasarıdır. (Field, 2013, s.34). Field, bir senaryo resim gibi duvara asılabilse şu şekilde görüneceğini belirtmiştir.



Resim11: Syd. Field'in Senaryonun Paradigması Şeması.

Field, bir film senaryosunu biçimsel ve matematiksel olarak şekildeki gibi resmetmiştir. Bu şekilde senaryonun sayfa sayılarına göre ayırmasının nedeni olarak da; Klasik Hollywood Filmlerinin büyük bir kısmında görülen matematiksel dönüm noktalarına ve Aristo'nun "Üç Birlik" kuralına uymasındır. Bir senaryo sayfası zamansal olarak ortalama 1 (bir) dakikaya tekabül etmektedir. Bu tüm senaryo yazım formatlarında bu şekilde kabul edilmektedir. Bu nedenle Field, Klasik Hollywood Anlatısı'ndaki filmlerin ortalama iki saatten oluştuğunu var sayarak, şekildeki filmin dramatik şemasını oluşturmuştur. Şemadaki dönüm noktalarına göre filmler; kuruluş, yüzleşme, çözülme olarak ayrılmıştır. (Field, 2013, s.34-36). Bir filmin ayrımlanan dramatik yapısı genel manada giriş, gelişme ve sonuç olarak da adlandırılmaktadır.

5.1.1. Giriş (Kuruluş)

Dramatik olarak ayrımlanan senaryonun "Giriş" bölümü; öykünün temelini oluşturan olayları ve bunların tanıtımını içerir. Bunlar zaman, mekân ve karakter tanıımıdır. Bir senaryonun giriş bölümü filmin en önemli bölümüdür. Çünkü film daha ilk dakikadan

izleyiciyi yakalamaz ve içine çekemez ise bir daha izleyiciyi yakalayıp içine çekmesi oldukça zor olacaktır. Bu genelde sinema dışında filmi izleyenler için söz konusu bir durumdur. Bunun yanı sıra sinemada her koşulda ilgiyle izlenecek olan bölüm de yine giriş bölümüdür. Çünkü sinema izleyicisi filmi izlemeye ve özdeşleşme kurmaya hazır bir şekilde gelmiştir. Bu nedenle de en azından giriş bölümünü ilgiyle takip edecektir. (Field, 2013, s.36-38).

Giriş yani bir başka deyişle kuruluş aşamasında, öykünün nerede ve nasıl geçeceğinin tanıtımı yapılır. Zaman tanıtımı; eğer tarihi olaylarla ilgisi olan ve geçmişte geçen bir öyküyse veya gelecekte geçen ve gelecekle alakalı bir film ise zaman tanıtımı yapılır. Tabi bir de en önemlisi olan ana karakterler ve yan karakter tanıtımı da yine bu bölümde yapılmaktadır. (Field, 2013, s.36-38).

Normalde çoğu yazara göre giriş veya kuruluş bölümü iki saatlik bir filmin dörtte birini oluşturması gerektiğini savunur ve öyle uygular. Yani iki saatlik bir filmin ilk 30 dakikası öykünün kuruluş bölümüdür. (Field, 2013, s.36-38).

Giriş bölümünün dramatik yapısını oluşturma aşamasında klişe ve klasik bir başlangıçtan kaçınılmalıdır. Öykünün özgüllüğünü daha ilk dakikadan gösterebilecek bir sahneyle başlamak, izleyiciyi etkileme ve bağlama açısından daha faydalı olacaktır. Dramatik yapıyı kurarken en zorlanılacak yerlerden biri de giriş sahnesidir. Karakter tanıtılırken diyaloglara başvurulması yapılabilecek en büyük hatalardan biridir. İzleyici karakterleri konuşurken değil, yaşarken öğrenmelidir. Bu nedenle karakterler kesinlikle diyaloglarla anlatılmamalıdır. Bu bölümde, karakteri tanıma aşamasında da olsa sahneleri ve dramatik yapıyı sonraki sahnelere taşıyacak gizemin yaratılması da gerekmektedir. Çünkü sinema perdesinde yaratılacak her gizem, izleyicinin merakına yenik düşmesine, dolayısıyla filmi gözünü kırpmadan izlemesini sağlayacaktır.

Ticari sinemada çarpıcı bir başlangıç hedeflenir. Açılış niteliğindeki bu başlangıcı karakter, zaman, mekân ve olay tanıtımları takip eder. Ana karakterle karşıt karakterlerin karşı karşıya geleceği ve film boyunca da seyircinin peşine takılacağı çatışmanın ilk ortaya çıktığı dramatik dönüm noktası, kuruluş yani giriş evresinin de sonu olur. (Aytekin, Eroğlu, s.25).

5.1.2. Gelişme (Yüzleşme)

Dramatik olarak ayrımlanan senaryonun ikinci ve en uzun bölümü ise gelişme yani “Yüzleşme” bölümüdür. Gelişme bölümü artık hikâyenin yayılacağı ve karmaşıklılaşarak işin içinden çıkılmaz hale geleceği bölümdür. Hollywood filmlerinde bu bölüm; arayış, çaba ve yeniliş olarak üçe ayrılabilir. Engellerle karşılaşan karakter, ilk olarak engellerin nedenini öğrenmek için bir arayış içerisine girer. Burası karakterle birlikte izleyicinin de veri toplama yeridir. Burada elde edilecek tüm verilerin ilerleyen süreçte yapbozun parçaları gibi yerli yerine oturması gerekmektedir.

Yüzleşme yani gelişme bölümü, seksen beş ya da doksanıncı sayfalara kadar devam eder. Gelişme bölümü boyunca ana karakterin önüne sürekli engeller çıkar ve onu dramatik gereksinimini gerçekleştirmekten alıkoyar. Dramatik gereksinim, karakterin senaryo boyunca kazanmak, elde etmek ya da başarmak istediği şeylerdir. Karakterin dramatik gereksinimi bilinirse, önüne engeller koyulabilecektir. Böylelikle anlatılacak olan hikâye, dramatik gereksinimini gidermek için engel üzerine engel aşan karakter haline gelecektir. (Field, 2013, s.39).

Neden-sonuç ilişkilerinin geliştirdiği bir çatışma, seyircinin en kolay takip edeceği çatışma biçimidir. Ana karakterlerin girdiği çatışmayla ortaya konan ana öykünün yanı sıra yan öyküler de gelişme bölümde kurulur ve geliştirilir. İkinci bölüm boyunca geliştirilen çatışmadaki “doruk noktası”, ikinci yani gelişme bölümünün dramatik dönüm noktasıdır ve öyküyü filmin son bölümü olan sonuç yani çözülme bölümüne taşır. (Aytekin, Eroğlu, s.25-26).

5.1.3. Sonuç (Çözülme)

Dramatik yapının çözüme kavuşacağı sonuç veya diğer adıyla “Çözülme” bölümü, dramatik aksiyonun yaklaşık yirmi ila otuz sayfalık bir birimidir ve ikinci bölümün sonundan, yani seken beş ila doksanıncı sayfalardan başlayarak senaryonun son cümlesine kadar devam eder. Çözülme bölümü en zor bölümlerden biridir. Bunun nedenlerinden ilki, en baştan beri yaratılan her olayı ve her sorunu mantıklı bir şekilde sonuca bağlamak, ikincisi ise

güçlü ve akıllarda kalıcı bir son yaratmaktır. İkinci bölümün sonundaki doruk noktası, hiç beklenmedik bir şekilde ortaya çıktığı için burası dönüm noktalarından biri ve üçüncü bölümün başlangıcıdır. Bu sürprizle birlikte karakterin ve izleyicinin de umutları yeniden yeşerir. Engellerin aşımı için yeni bir arayış süreci başlar. (Field, 2013, s.40).

Çözülme bölümünde ise çatışmanın çözüldüğü, seyircinin katarsise ulaştığı bölümdür. Bu bölüm yaklaşık olarak giriş bölümünün uzunluğunda tasarlanır; çok uzaması durumunda seyircinin filminden aldığı haz olumsuz yönde etkilenecektir. (Aytekin, Eroğlu, s.26). Tüm dünyaya hâkim olan ve Klasik Hollywood Anlatısı olarak adlandırılan filmlerin büyük bir çoğunluğundaki senaryo matematiği/dramatik yapı genel olarak bu aşamalardan oluşmaktadır.

Film izleyiciyi içine alır, sürükler ve katarsise ulaştırır. Bu Yunanca sözcük yani katarsis; kusmak veya arınmak anlamlarına gelmekte ama psikolojide duygusal rahatlama ya da duygusal patlama anlamlarında da kullanılmaktadır. (Vogler, 2014, s.278). Bu yapıya sahip filmler genellikle bittikten sonra izleyiciyi sinemadan tıpkı o durumdan kendileri kurtulmuş gibi rahatlatarak çıkarlar.

Belirtilen ve giriş, gelişme, sonuçtan oluşan paradigma, senaryo yazımı için bir formül değil, biçimdir. Hikâyeyi bir arada tutan dramatik omurgadır, iskelettir. Hikâye yapıyı belirler, yapı hikâyeyi belirleyemez. Senaryonun dramatik yapısı, dramatik bir çözülmeye doğru giden, birbiriyle ilgili olayların, bölümlerin, hadiselerin, karakterlerin çizgisel bir düzenlemesi olarak tanımlanabilir. Bu yapısal bileşenlerin nasıl devreye sokulduğu ise senaryonun biçimini belirler. (Field, 2013, s.44).

5.2. Bağımsız Sinemada Senaryo Matematiği

Bağımsız Sinema; egemen, yerleşik film endüstrisinden bağımsız olarak film üreten sinemacıların yaptığı filmleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Ana akım sinema pratiklerinin dışında yapıldıkları için avangard ya da karşı-sinema eğilimi göstermektedirler ve deneysel olmasalar da, egemen ideolojiye alternatif bir ses getirme eğilimi göstermektedirler. (Hayward, 2012, s.68).

Bunlar ya özel yollarla finanse edilen ya da bazı ülkelerde kısmi olarak devlet tarafından desteklenen, çoğunlukla düşük bütçeli filmlerdir. Yeni Sinema, Avrupa Yeni Dalga Sineması (İngiliz, Fransız, Alman) ve son olarak Üçüncü Sinema bağımsız sinemaya verilebilecek örneklerdir. (Hayward, 2012, s.69). Egemen sinema genellikle Hollywood ile ilişkilidir ama özellikleri Hollywood ile sınırlı değildir. Annette Kuhn'un söylediği gibi, *"egemen sinema somut biçimini ekonomik ve ideolojik olan"* arasındaki ilişkiyi içine alır. Bu nedenle sinema endüstrisi olan her ülkenin kendi egemen sineması vardır ve bu sinema içinde bulunduğu ekonomik ve ideolojik ilişkilere bağlı olarak sürekli gelişmektedir. (Hayward, 2012, s.129).

Klasik ya da popüler sinemanın kendine ait değişmeyen kuralları olduğu kabul edildiğinde bağımsız ya da alternatif sinemanın bakışın düzenlenmesi konusunda farklı bir yaklaşımı olacağı umut edilebilir. Ancak Türkiye'deki bağımsız sinemaya dair çoğu uygulamada bağımsızlık koşullarının anlaşıldığı anlamda öykünün niteliğinde ve sinemasal aktarımındaki bağımsız arayışlarda değil, sadece film üretimindeki ekonomik bağımsızlığı çağrıştıran yönetmen ve yapımcılık anlayışında temellendiriliyor oluşu düşündürücüdür. (Kirel, 2012, s.250).

Popüler sinema, pek çok açıdan seyircisine bağımsız sinemadan daha çok muhtaç gibi görünmektedir. En azından, popüler sinemanın hayatta kalmasının tek şartı seyircinin ilgisi ve gişe gelirleri olması önemli bir belirleyicidir. (İri, 2011, s.264). Her bir ülkenin sinema endüstrisi ekonomik koşullar nedeniyle diğerleri yerine belli üretim pratiklerini tercih ederler. İdeolojik cephede, batı toplumunda egemen filmsel metin düzen/düzensizlik/yeniden düzen şeklinde gelişen standartlaşmış olay örgüsü etrafında oluşmaktadır. Aksiyon merkezdeki karakterlere odaklanır ve senaryo büyük oranda karakter güdümlüdür. Anlatının finali Ödipal yörüngenin evlilikle ya da çift olmanın reddedilmesiyle tamamlanması şeklinde ortaya çıkar. Her iki durumda da final, heteroseksüel kur yapmanın çözüme kavuşması anlamına gelir. Bu çözüm genellikle (toplumsal) düzeni ihlal eden bir kadının geri kazanımı şeklini alır. Bu ideolojik ilişki görsel düzeyde "gerçeklik" etkisiyle gerçeklik yanılsaması olarak sunulur. Filmin devamlılığı dikişsizdir ve kurgu dikkatleri üzerine çekmeyecek şekildedir. Mizansen, ışıklandırma ve renk, filmin türüne uygundur. Çekimler türün dayattığı kodlar ve uzlaşımlara uyar. (Hayward, 2012, s.129).

Bağımsız sinema, egemen popüler sinemaya karşı oluşmuş olsa da belirli bir dramatik senaryo yapısı ve matematiği yoktur. Bağımsız sinema özgürdür ve bu nedenle belirli bir senaryo matematiği ve tasarımı da yoktur. Politik olayları dahi istediği gibi anlatabilmesi, iktidarları eleştirebilmesi ve egemen ideolojiye hizmet etmemesi bağımsız sinemanın özgür bir sinema olduğunun en iyi göstergesidir. Fakat bağımsız sinemacıların karşı karşıya olduğu en önemli sorun, filmlere aktarmak istedikleri üstün politik görüşleri, etkili olmalarına yetecek kadar izleyici çekebilecek bir sinemasal pratiğe aktarma sorunudur. (Ryan, Kellner, 2010, s.432).

Gerçek hayattan beslenen bağımsız sinema, insanı yani gerçek hayatı olumlu olarak konu alabildiği gibi olumsuzluklarını da almaktadır. Kısacası popüler sinemada olduğu gibi amaç katarsise ulaştırmak değildir. Bu nedenle de bağımsız sinema eserlerinde belirli bir senaryo matematiğinden söz etmek mümkün değildir. Dramatik yapısında giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden örnekleri olsa dahi popüler film yaklaşımından ve gişe kaygısından uzak durmaktadırlar. Bu nedenle bağımsız sinemanın yazım aşamasında önemli olan kurgu ya da dramatik yapı değil, içeriktir. Filmin ne anlattığı veya anlatmak istediğidir. Bağımsız sinema filmi giriş, gelişme ve sonuçtan oluşsa dahi bunları keskin çizgilerle görmek mümkün olmayabilir. Hollywood türü popüler sinema filmlerinin aksi olarak, bağımsız filmlerin neredeyse büyük bir kısmı mutlu sonla bitmez. Aksine acı ve izleyicinin rahatsız olacağı bir sonla biten örneklerine de çokça rastlamak mümkündür.

Belirli bir senaryo matematiği olmayan filmlere bir başka örnek de deneysel sinema filmlerdir. Adından da anlaşılacağı gibi deneysel filmler, farklı bir senaryo, kurgu ve çekim teknikleriyle ilk kez denenilen filmlerdir. Bağımsız sinema olarak da dile getirilen deneysel sinema için de bu nedenle belirli bir senaryo matematiğinden bahsetmek mümkün değildir. Çünkü deneysel sinemanın amacı da alışılmışın dışında farklı şeyler ortaya koymaktadır. Sinema tarihi boyunca alanında yapılan her ilk film deneysel sinema grubuna girer. Bunlara örnek ilk öykülü filmin yapılması, ilk diyaloglu filmin yapılması, ilk renkli filmin yapılması hatta ve hatta Hollywood'un günümüzdeki senaryo matematiğinin ilk ortaya çıkartıldığı film de deneysel filmlerin bir ürünüdür. Bu nedenle deneysel sinemada bir senaryo matematiğinden bahsedemeyeceğimiz gibi, bir sanat dalı olan sinemanın gelişimine katkı sağlayan en önemli sinema olduğunu söylemek de mümkündür.

5.3. Belgesel Sinemada Senaryo Matematiği

“Belgesel” terimi ilk kez 1926 Yılıının Şubat ayında John Grierson tarafından Robert Flaherty’nin “Moana” adlı filmini tanımlamak için kullanılmıştır. Fransızca kökenli bir sözcük olan belgesel, daha çok gezi filmlerini nitellemek için kullanılmıştır. Gezi anıları, yalnızca gezip görenler ve o görüntüleri kaydedenler için değil, aynı zamanda o görüntüleri izleyenler için de bilgilendirici ve eğlendirici özellikler taşımaktadırlar. Anılar, o anı yaşayanları geçmişe yani yeniden yaşıyormuşçasına o anlara götürürken, o görüntüleri izleyenleri de hiç gidemeyecekleri ve yaşayamayacakları o anlardan farklı izlenim, düşünce ve esin vermektedirler. Bu görüntülerin en önemli özelliği ise, izleyen yeni kuşaklara geçmişten bilgi akışı sağlamaktır. (Cereci, 2012, s.3).

Geniş kitlelere ulaşan görüntülü anlatımın ilk örneği ise sinemanın doğumu olarak kabul edilen sinematografin icadına, yani 1895 yılına dayanmaktadır. Lumière kardeşlerin 1895 yılında kaydettiği ilk görüntüler, insanların yaşadığı dünyayı belgeleyen ilk imlerdir. Ancak daha sonraki yıllarda sinemanın bir türü olarak değişip gelişmiş olan belgesel film, hem sinemaya hem de sanata farklı bir bakış açısı getirmiştir. Doğrudan insan yaşamından yola çıkan belgesel film, kurgusal ve görsel anlatım yöntemleri bakımından diğer tüm türlerden farklı bir yapıya bürünmüştür. Günümüzde zamanın tüm gerçekleri belgesel filmle birlikte kayda alınma, daha sonraki zamanlara değerli bir kalıt olarak bırakılmaktadır. (Cereci, 2012, s.4).

Belgesel bir film öncelikle bilimselliğe, daha sonra ise iyi bir anlatı yapısına sahip olmalıdır. Aynı zamanda açık bir çatışma noktası olmalıdır; çünkü ancak böylece artan bir gelişim içinde gerilim duygusu yaratılabilir. Gerilim duygusu ritminin hiç düşmemesi hatta giderek gelişimi, seyirci ilgisinin yitirilmemesini sağlayacaktır. Belgele konu olan hikâye belirgin bir düşünce, hipotez veya sorular dizisine sahip olmalıdır. Bu da, filmin neye ve nereye odaklanması gerektiği konusunda yönlendirmeci olacaktır. (Sözen, 2010, s.245).

Belgesel filmin senaryosu kurgulu filmlerden büyük oranda farklıdır. Bu farklılık anlatı dünyalarının farklılığı temelinde, seçilen anlatı tarzının niteliği doğrultusunda şekillenir. Tasarım aşamasında yeterince geliştirilmemiş bir senaryo, yönetmenin kafasındaki var olan hazır kalıpların biriyle üretilecektir. Kısacası tasarım yapılmayın bir düşünce özgür

olmamakla birlikte, pratiğe, uygulamaya dayanan şablonumsu bir yaklaşıma boyun eğmektedir. Senaryo, tasarımın kendisidir. Düşüncenin, uygulamanın sınırları içinde boğulmaması için senaryonun yazılma sürecinde mutlak olarak ön-tasarıma, masa başı çalışmasının son noktaya kadar götürülmesine gerekmektedir. Bu yaklaşıma karşı çıkan, belgesel sinemada filmin öyküsünü tamamıyla önceden belirleyen bir metnin oluşturulmasının zorunlu olmadığını öne süren görüşler de bulunmaktadır. Bu görüşlere göre çekimlerin plan ve programını belirleyen drama filmlerin senaryosuna göre belgesel film senaryosu, daha kısa, daha esnek ve açık uçlu bir yapıda olabilir. (Sözen, 2010, s.245-246).

Belgesel filmler için geçerli bir formül, yöntem veya matematik yoktur. Çünkü her belgesel filmin konusu kendine özgüdür ve filmde kendine has usullerle yer almaktadır. Biçim ve öznenin yerleşimi filme kattığı değer kadar önemlidir. Bunu da test etmenin ya da denemenin herhangi bir yolu yoktur. Her filmin bir değeri olduğu gibi belgesellerin de bir değeri vardır. Bu değer sanatsal, sosyal, tarihsel, felsefî, politik veya bir başka şekilde olabilmektedir. Senaryo yazarı da filmdeki bu değeri, araştırmanın büyüklüğü ile doğru orantılı olarak sağlar. Belgesel senaryosu yazımındaki en önemli faktör araştırma yapmak ve gereken bilgileri toplamaktır. Bu yönüyle de belgesel sinema senaryosunun yazım süreci diğer tüm kurgusal filmlerden ayrılmaktadır. Yazımdan önce yapılan araştırmanın boyutu ve niteliği, belgesele kalite ve değer katacaktır. (Parsa, 2017, s.38-39).

Merak unsuru senaryo yazarının ilerlemesini sağlayan önemli etmenlerin başında gelmektedir. Aynı şekilde yazılacak olan belgesel filmde merak unsurunun olabildiğince üst seviyede tutulması gerekmektedir. Görsel bir kitle iletişim aracı olması nedeniyle, senaryo yazarı filmde görsel bilginin eksiksiz bir resmini çizmelidir. Senaryo yazarı, olayın geçtiği ya da geçeceği çeşitli çekim yerlerine/mekânlarına gitmeli ve her şeyi yerinde görüp inceleyerek kendine yarar sağlayacak tespitleri yapmalıdır. Bu nedenle belgesel filmin yazımından önce saha çalışması yapılması da büyük bir öneme sahiptir. Saha çalışmasının önemi belgeselin konusuyla arasındaki ilişkinin bağlamından doğmaktadır. Bu nedenle de belgesel filmin yazımında seçenekler sonsuzdur. Sahaya çıkıldığında senaryoya etki edebilecek ve ilişkili olabilecek her şeyi değerlendirmek, yazım aşamasına geçildiğinde fayda sağlayacaktır. Küçük gibi görünen her detay senaryonun daha sanatsal ve estetik yazılmasına katkı sağlayacaktır. (Parsa, 2017, s.38-39).

Belgesel filmin yazımında belirli ve kalıplaşmış dramatik bir yapıdan bahsetmek mümkün değildir. Bir sinema türü olan belgesel, değişen ve gelişen teknolojin de yardımıyla ve farklı anlatı yapılarıyla tıpkı sinemada olduğu gibi zamanla kendi içerisinde farklı türlere ayrılmıştır. Bu türlerin büyük bir çoğunluğunun dramatik olarak; giriş, gelişme ve sonuçtan oluştuğunu söylemek mümkündür. Ancak, klasik Hollywood anlatı yapısına benzer kalıplaşmış bir dramatik yapıdan bahsetmek mümkün değildir. Her belgesel filmin dramatik yapısındaki senaryo matematiği, konusu itibariyle ve yazarın isteğine göre şekillenebilmektedir. Çünkü yazarın belgesel senaryo yazımındaki tek ödevi, işlediği konunun verilerine ve değişkenlerine göre onu ilgi çekici hale getirmek, izlenebilirliğini arttırabilmektir.

6. SİNEMADA SENARYO TÜRLERİ

Sinema, ortaya çıktığı günden itibaren teknolojinin de gelişimiyle sürekli bir değişim ve gelişim geçirerek günümüze kadar ulaşmış görsel bir sanattır. Sinemayı diğer sanat dallarından ayıran en önemli özelliği bilim ve teknolojiyle iç içe olmasıdır. Bu özelliği sayesinde diğer sanat dallarına oranla çok daha hızlı bir gelişim göstermiş ve kısa bir sürede dünya üzerindeki en etkili iletişim araçlarından biri haline gelmiştir. Bu da zamanla kendi içerisinde dallara, yani türlere ayrılmasına sebep olmuştur.

Fransızca kökenli “*genre*” sözcüğünün karşılığı olarak dilimize geçmiş olan “*tür*” sözcüğü sanatsal bir anlamı ifade etmektedir. Türk Dil Kurumu’na göre de tür: “İçerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi” olarak da tanımlanmaktadır. Dolayısıyla tür, çeşitli sanat dallarındaki yapıtların gruplar halinde toplanması ve bu grupları kategorize etmek için kullanılmaktadır. Kısacası tür, sınıflandırma yöntemiyle ilgili bir kavramdır. Akla dayanarak ve aklın geliştirdiği yöntemlerle dünyanın açıklanmasında sınıflandırma işlemi, doğa bilimlerinden başlayarak önemli bir yer tutmuştur. (Abisel, 1995, s.13).

Tür sözcüğünün ilk kez Avrupa’da ortaya çıktığı ve belirli bir grup sanat yapıtını adlandırmak için kullanıldığı bilinmektedir. Bunlar, gündelik yaşama ilişkin; belirli sınıfların, özellikle de çiftçilerin yaşamına ilişkin konuları ele alan resimler ve edebiyat yapıtlarıdır. 19. yüzyılın sonlarına dek akademiler koydukları kıstaslarla hangi yapıtın “yüksek sanat” ürünü sayılacağını belirlemeye devam etmişlerdir. Sanat eleştirmenleri de bu yapıtları değerlendirip bunları gruplar içine yerleştirmeye başlamışlardır. Sanayi Devrimiyle kentlerde yoğunlaşan nüfusun kültürel faaliyetleri ve bu yeni kentlilerin giderek tüketici bir kitle haline gelişi kapitalist girişimcilerin ön plana çıkmaya başlamasına sebep olmuştur. Yeni yaşam tarzı, geleneksel anlatı biçimlerinden farklı yeni anlatı biçimlerine gereksinim duymaya başlamıştır. Böylece tür kavramı, ilk kez edebiyattan başlayarak diğer sanat dallarında da kendini göstermiştir. (Abisel, 1995, s.13-17).

Sinemada tür, çeşitli yönlerden birbirleriyle benzerlik gösteren, yapıları birbirini andıran, ortak nitelik, özellik ve öğeler taşıyan filmlerin gruplandırılmasından oluşturulmuştur. Bu gruplandırma, belli bir konuyu ele alış biçimi, konuyu işlerken yaklaşım

tutum, kullanılan araç ve gereçler, filmin çeşitli öğelerinin kullanılış biçimi göz önüne alınmıştır. (Özön, 1985, s.145).

Sinemada tür kavramı, ilk olarak endüstrinin kendi içinden doğmuş; eleştirmenlerin, seyircilerin ve son olarak da sinema yazarlarının katkısıyla nitelik kazanmıştır. Ancak burada önemli olan şey, film türlerinin nasıl tanımlanacağı, hangi işlevleri gördükleri ve belirli türlerin nasıl ortaya çıktığı konusunda, üzerinde kesin olarak uzlaşılmış bir tavır olmamasıdır. Sinema endüstrisi ekonomik sistemle yani kapitalizmle bütünleşmiş olarak üretim faaliyetini sürdürmekte, seyirciler bu filmleri seyretmekte, bu arada da araştırmacılar farklı bakış açılarından bu filmlere ilişkin kendi görüşlerini oluşturmaktadırlar. Sinemada tür, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yöntemler kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır. (Abisel, 1995, s.22).

Tür filmleri, popüler sinema altında yer alan ve onu kapsayan popüler sinemanın korumasında görev üstlenen bir üretim stili, mekanizması ve estetiğine dayanmaktadır. Asıl amacın, seyircisiyle filmlerini buluşturmaya çalışan film şirketlerinin yapım, dağıtım ve gösterim düzenindeki olası belirsizlikleri en aza indirmek isteği ve kaygısı olduğu da anlaşılmaktadır. Sinemada türü ekonomik kavramlarla tanımlama gereği, tür filmlerinde ticari kaygının ön planda olduğu bir üretim tarzı olmasından kaynaklanmaktadır. Kuşkusuz, tür filmlerini açıklarken kullanılması gereken kavramlar sadece kar, dağıtım, gösterim vb. gibi ekonomik temelli kavramlar olmamalıdır. Aynı zamanda izleyicinin talep ve arzularının türleşmeye katkısı olduğu da bilinmelidir. (İri, 2011, s.243-244).

Film sınıflandırması pek çok kıstasa göre yapılabilmektedir. Sanat filmi olanlar ve olmayanlar diye ayrılabilirdiği gibi, klasik anlatı biçimlerine göre de: Dram, komedi, trajedi, melodram, belgesel olarak da ayrılabilirler. Filmleri yönetmenlerine göre, içindeki olayların tarihselliğine göre, öne çıkardığı duyguya göre, acıklı ya da gülünç olmasına göre, hitap ettiği izleyici kitlesine göre, ele aldığı toplumsal veya kültürel sorunlara göre, çeşitli biçimsel özelliklerine göre, yapılış tekniklerine göre, hitap ettiği yaş kitlesine göre, kısacası pek çok sayıda kıstasa göre sınıflandırmak olasıdır. Bir anlamda filmlerde de bu şekilde bir sınıflandırma yapılmaktadır. Örneğin, Dram ve Komedi türlerinin adları bile, ortak olmayan bir noktadan yola çıkılarak yapılan sınıflamaya işaret etmektedir. Macera, korku ya da bilimkurgu için de aynı şey söz konusu olmaktadır. (Abisel, 1995, s.48).

Film türleri popüler sinemanın birer elemanı olarak ortaya çıkmışlardır. Türlerin ortaya çıkmasındaki en önemli aktör ise kültür emperyalizmini sinemada başarıyla sergileyen ve bu sayede neredeyse dünya sinemalarını ele geçiren Hollywood Sineması'dır. Hollywood Sineması'nın kapitalist sermaye yaklaşımı nedeniyle film üretimi birer pazarlama ağına dönüşmüştür. Yani, popüler film türlerinin ortaya çıkmasındaki en önemli etkenin, her biri birer tüketici olan sinema seyircisine karşı oluşturulmuş bir pazarlama stratejisi olarak görmek mümkündür. Bu sayede sinemada yaklaşık olarak yetmiş beş film türüyle, birçok alttürün olduğu da bilinmektedir. (Abisel, 1995, s.21-50).

Çalışmanın bu kısmında popüler sinemanın türlerinden bir kısmı incelenip, senaryo açısından değerlendirilecektir. Fakat bunu yaparken film türlerinin ve alttürlerinin tamamını incelemek yerine, çalışmanın sınırlandırılması ve daha verimli bir hale getirilebilmesi için, sinema kitaplarında da belirtilen belli başlı bazı popüler türler ele alınacaktır. Sınırlılıkların belirlenebilmesi için de film türlerinin birer film örneği üzerinden incelenmesi yapılacaktır.

6.1. Dram Türü Film Senaryosu

Tiyatroda dram, geleneksel ağlatı türü olan tragedya (Trajedi) yani ağlatının zamana uygun olarak değişip gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Ağlatı yüzyıllardır tiyatronun beslendiği en önemli kaynaktır. Fakat fazla abartılı olan ağlatı zamanla yerini daha gerçekçi olan drama bırakmıştır. Çünkü ağlatı ağlayan bir palyaço ise dram gerçek hayatın içindeki ağlayan bir insandır. (Özön, 1985, s.150).

Tiyatro zamanla gerçeğe yaklaştıkça, ağlatının yapaycılığından vazgeçmek zorunda kalmış, böylelikle ağlatının yerine ortaya dram türü çıkmıştır. Dram da kahramanlar, ağlatı türünün aksine artık günlük yaşamın tam da içinde yer almaktadırlar. Kahramanın durumları, davranışları ve duyguları günlük yaşamın koşullarıyla belirlenmektedir. Kısacası, geleneksel ağlatının gerçekçiliğe yönelmesiyle ortaya dram türü çıkmıştır. Dram kahramanının belli bir toplumsal konumu, bu konumdan ileri gelen davranışları vardır. Dram türü filmin senaryosunun dramatik yapısı; duygulardan ziyade, kahramanın içinde yaşadığı toplumsal koşulların etkisiyle kurulur. Bu nedenle dram türü, sinema izleyicisine ağlatıdan daha

yakındır. Çünkü dram, içinde yaşadığımız hayatın, bu günün gerçeklerinin ürünüdür.” (Özön, 2008, s.222-223).

Dram türünün hayatın içindeki yaşam savaşı veren insanın başına gelen her türlü olayı barındırması aslında tüm sinema türlerinin de çıkış noktasıdır. Dramda kahraman veya kahramanların içine düştükleri olumsuz durumlara karşı hayatta kalma, hayata tutunma çabası veya tam tersi olarak hayatın getirdikleriyle yok oluş anlatılmaktadır. Dram anlatısında karakterin içine düşeceği sorunlar; sosyal, kültürel, ekonomik veya politik, hangi yönden olursa olsun, izleyicide iz bırakması için kesinlikle gerçeği yansıtmak ya da gerçeğe yakın olmak durumundadır.

Dram senaryosunun yaratım sürecindeki bir başka önemli nokta ise olayların doğru bir şekilde dramatize edilmesidir. En komik olaylar dahi dramatize edilebilir. Fakat bu ajitasyonla karıştırılmamalıdır. Çünkü ajitasyon ağlatının bir temsilidir. Örneğin, gerçek hayatta yaşanmış, acı bir sonla bitmiş, hatta haberlere ve gazetelere konu olmuş dramatik olaylar filme aktarıldığında yeteri kadar etkileyici olmayabilir. Bunun sebebi ise senaryo anlatısında zaten dramatik olan hikâyenin yeteri dramatize edilememiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle dram türünde en basit olaylar dahi dramatize edilebilir. Bu olayların mutlaka yaşanmış olması gerekmez ama dramatize edilen hikâyenin etkileyici olabilmesi için yaşanabilir, yani inandırıcı olması gerekmektedir. (Chion, 1987, s.210).

Dram türüne örnek olarak Türk Sineması’ndan, senaryosunu Sadık Şendil’in yazdığı ve yönetmenliğini Ertem Eğilmez’in yaptığı 1973 yapımı “*Canım Kardeşim*” filmi verilebilir. *Canım Kardeşim* filmi, salt dramın Türk Sineması’ndaki en iyi temsillerden biri olarak görülmektedir. Film; konusu, senaryosu, yönetmenliği, oyunculukları ve sinematografisiyle dram türünün tüm özelliklerini taşımaktadır. Film kısaca; 70’li yıllarda, İstanbul’daki bir gecekondu mahallesinde yaşayan aileyi ve içinde bulundukları hayat şartlarının zorluğunu konu almaktadır. Anneleri olmayan ve aralarında oldukça fazla yaş farkı olan iki kardeş, ayyaş bir adam olan babalarının ölmesiyle bir anda yapayalnız kalırlar. İşsiz güçsüz sokaklarda serseri gibi dolaşan ağabey, küçük kardeşinin başına bela kaldığını düşünür. Fakat bir gün kardeşinin lösemiye yakalanması ağabeyi ve en yakın arkadaşını derinden sarsar. Çünkü o yıllarda lösemnin tedavisi olmadığı için ölümcül bir hastalıktır. Ağabeyi sayılı günleri kalan kardeşinin ölmeden önceki son arzusunu yerine getirebilmek için her şeyi göze

alır. Küçük kardeşinin son isteği ise bir televizyona sahip olmak ve sadece çizgi film izleyebilmektir. Ağabeyi ve ağabeyinin en yakın arkadaşı da bu son isteği yerine getirebilmek için büyük bir mücadele içerisine girerler. Fakat dönemin koşulları içerisinde televizyon almak da o kadar kolay değildir. Küçük kardeşin ölüme yaklaşması ise ağabeyi son olarak bir mağaza vitrininden televizyon çalmaya iter. Çaldığı televizyonu kardeşine sürpriz yapmak için hemen eve kuran ağabey, her şey için artık çok geç olduğunu ve yan odada uyduğunu sandığı kardeşinin öldüğünü öğrenir.



Resim12: Dram Türü “*Canım Kardeşim*” filminden Bir Görsel.

Film; konusu, teması, karakterleri, kurulan dramatik yapısı, mekânları, zamanı yani kısacası senaryosu ve görsellikleriyle, döneminin sosyal, kültürel ve ekonomik yapısını tüm yönleriyle temsil eden film, dram türündeki Türk Sineması’nın iyi örneklerinden biridir.

Canım Kardeşim filminden de yapılacak olan çıkarımla, dram türündeki filmlerin dramatik yapısını sağlam temellere oturtmak oldukça önemlidir. Ağlatı türünde önem kazanan tüm öğeler, dram türünde de önemlidir. Fakat senaryo yazarının gerçeğe daha yakın bir yapıt ortaya koymak istemesi, bu öğeleri daha ölçülü kullanmasına neden olur. Dram türündeki filmlerin genel temposu ağlatıya göre hızlıdır. Bunun nedeni de gerçek yaşamın akışına denk düşen bir yapıya sahip olmasıdır. (Özön, 2008, s.223).

6.2. Melodram Türü Film Senaryosu

Melodramın kökenleri ortaçağın ahlaki oyunlarına ve sözlü geleneğine dayanmaktadır. Bu gelenek sonradan 18. ve 19. yüzyıl Fransız romantik dramalarında ve aynı yine dönemin İngiliz ve Fransız duygusal edebiyatında kendine yeniden yer bulmaya başlamıştır. Bu tiyatro oyunları ve romanlar aile ilişkileri, engellenmiş aşklar ve zorunlu evlilikler konusunda iyi ahlak ve temiz vicdan kodları üzerine kurulmuştur. (Hayward, 2012, s.279).

Melodram, mağdur olana odaklanan bir türdür. İlk melodram senaryoları, iyi ile kötüyü karşılaştırır ve zulme uğrayan masumu odağına almaktadır. Alternatif sunum ise, üç köşelidir: erkek, lüks bir apartman dairesinde oturan 'kötü' ya da vamp kadın tarafından baştan çıkarılıp iyi ve çoğu zaman taşrada olan ailesinden uzaklaştırılır. Bunun başka türlerinde de her zaman odaktaki isim kadın olmuştur. Bir iyi bir de kötü kadın vardır. Erkek ana karakterler ise her zaman arada ve masum olarak gösterilmektedirler. (Hayward, 2012, s.279).

Melodram, tür olarak ağırlı ve dram sinemasının gerçekçiliğinden ve tüm vasıflarından uzaklaşmış, zorlayıcı ve zihni yorucu bir dramatik yapıya sahip olmayan abartılı filmlerdir. Melodram türüne Türk Sineması'nda da oldukça sık rastlanır. Özellikle de Yeşilçam döneminde kadını odağına alarak yapılmış filmlerin büyük bir çoğunluğu melodramdır.

Türk Sineması'nda melodram türü ilk olarak, Türkiye'de tutan Hollywood melodram filmleri örnek alarak yapılmış ve hala da yapımına devam edilmektedir. Bu melodramların üretiminde yerel bir anlatım biçimi bulabilmek oldukça zordur. Çünkü bu filmler, Amerikan sinemasının belirli kalıp ve dramatik yapısından yola çıkılarak yapılmıştır. Bu filmlerde Türk Sineması'na özgü bir anlatım biçiminden söz edebilmek neredeyse imkânsızdır. Türk Sineması'nda özellikle de bir dönem en büyük yeri tutan melodramlar; çok kısa bir süre içinde zengin-yoksul, iyi-kötü karşıtıklarının bin bir çeşit varyasyonları olarak Türk seyircisine sunulmuştur. (Adanır, 2003, s.139).

Melodram, kalıplaşmış bir dramatik öyküye, senaryoya ve dramatik yapıya sahiptir. Filmin finalini dahi tahmin etmek mümkündür. Hepsi adeta birbirinin kopyası gibi olan şarkılı türkölü filmlerdir. Her zaman tek konu işlenir ve o da iyilerle kötülerin çatışmasıdır. İyiler her zaman haksızlığa ve ihanete uğrarlar, kötüler ise zulmetmekten hoşlanırlar. Kötüler salt

kötüdür, iyiler de salt iyidir. Bunun arası yoktur ve filmin sonunda kötüler mutlaka cezasını bulurlar. İyiler de sonunda haklı çıkarlar. Üzerlerine atılan iftiralar temize çıkar, suçsuzlukları anlaşılır ve sonunda affedilirler. Bunların hepsi Türk Sineması'ndan da aşına olduğumuz filmlerdir. Çünkü yazımı ve yapımı basit olduğu için genellikle daha basit çekilirler ve daha çok üretilirler. Hepsinde tek ortak nokta filmin sonunda verilen basit ve göze sokacak şekilde mesaj verme kaygısıdır. Sinemanın en basit türüdür.



Resim13: Yeşilçam *Melodram Türü* Sineması'ndan Bir Sahne.

Bu türün filmlerinde her adımda beklenmedik bir rastlantı kahramanın karşısına çıkar. Bu karşılaşma senaryo dramatiği açısından oldukça basit ve özensiz bir yaklaşımdır. Bu bakımdan melodram artık bir tür adı olmaktan çok, kötüleyici bir sıfat olarak kullanılmaya başlanmıştır. Senaryoları genellikle; izleyiciyi kolay yoldan etkilemek sebebiyle en ucuz çarelere başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, karmaşık olaylar düzenleyen; yalın, kaba çizgilerle özyapı çizmeye kalkan; karakterlerini kukla gibi kullanan; töre ve ahlak dersleri vermeye çalışan sinema ürünleri olarak görülmektedir. (Özön, 2008, s.225).

Melodram türü sinema filmleri genellikle ağlatı ve dramın karikatürleştirilmiş halini yansıtmaktadır. Dramda karmaşık ve içinden çıkılmaz bir olaylar zinciri anlatılabilir ancak melodram yazarı bu karmaşıklığın içine hiç girilmez. Olaylar tamamen gerçekleşmesi muhtemel ve kestirilen şekliyle akmaya devam eder. Dramatik yapı olarak çok net bir biçimde

giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine rastlanır. Tıpkı Hollywood filmlerinde olduğu gibi sonunda kötüler hep cezalarını bulur, iyiler kazanır ve film de her zaman mutlu sonla bitme eğilimi gösterir.

6.3. Romantik - Aşk Türü Film Senaryosu

Romantik veya diğer bir deyişle aşk türü, genellikle bir kadın ve bir erkek arasında geçen veya geçecek olan olağanüstü bir aşk öyküsünü konu almaktadır. Bir kadın ve erkek; kişilikleri, yaşları, yaşam tarzları, fikirleri, sosyal ve ekonomik durumları ne kadar farklı olursa olsun, birbirlerine âşık olabilirler. Sinema için ilginç olan ve aranılan da tam da budur. Hatta senaryoda dramatik yapının kurulmasına destek veren en önemli olaylardan biri de bu aşkın ortaya çıkış sekansıdır. Genellikle birbiriyle zıtlaşan iki karakterin birbirlerine âşık olması ve sonunda kavuşma/kavuşamama öyküsü anlatılır. (Başol, 2010, s.319).

İnsanlık için ilginç olan şeyler, sinema için ilgi çekicidir. Bu nedenle romantik yani aşk filmleri de en popüler türlerden biridir. Çünkü aşk, insanlığın var olduğu her dönemde kendini göstermiş, masallara, efsanelere, romanlara, şiirlere, şarkılara, öykülere en çok konu olmuş duygulardan biridir. Tarihte aşk uğruna savaşlar yaşanmış ve yine aşklar için savaşlar bitmiştir. Çünkü aşk, insanlık tarihi boyunca en güçlü duygulardan biri olmuş ve olmaya da devam etmektedir. Bu nedenle aşk, popüler sinemanın en çok başvurduğu türlerden biridir. Dünya üzerinde yapılmış türü ne olursa olsun, neredeyse her filmin içinde, ucunda veya köşesinde yani herhangi bir yerinde mutlaka kendini göstermektedir. Çünkü hayatından içinden olan bir duygudur bu nedenle de sıklıkla başvurulur.

Aşk veya romantik film türü aslında yapı olarak melodrama benzese de dramatik yapı bakımından melodramdan ayrılmaktadır. Fakat çoğu zaman melodramla karıştırıldığı da olmaktadır. Bunun sebebi ise her filmde olduğu gibi aşk filmlerinde de bir iyi kötü çatışmasının olmasıdır. Melodramla belki de tek benzerlikleri bundan ibarettir. Çünkü melodram türü; saçma ve tesadüflere dayanan, kadını evin, erkeği ise ailenin reisi olarak gören, ahlak ve namus mesajları içeren, kadının özgürlüğünü oldukça kısıtlayan filmlerdir. Bu nedenle melodramın senaryo yazımı kalıplaşmış, basit ve gerçekçi değildir. Aşk filmleri ise

bunların tam tersi olarak; güçlü bir dramatik yapıya ve kadın erkek eşitliğine daha da önemlisi kadının özgürleşmesi mesajları veren bir popüler film türüdür.

Aşk türündeki filmlerin senaryoları ise her popüler filmde olduğu gibi dramatik yapı bakımından giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur. Senaryoda genellikle Klasik Hollywood anlatı yapısı hâkimdir. Diğer türlerde olduğu gibi aşk türünün de pek çok alt türü vardır. Bunlara örnek olarak; Romantik komedi, Romantik aksiyon, Romantik korku verilebilir. Genellikle iki kişi arasındaki ya da üç kişi arasındaki aşk çıkmazları konu alınmaktadır. Üçlü ilişki çıkmazlarına örnek olarak *Titanic (Titanik)* filmini vermek mümkündür.



Resim14: Aşk, Romantik Türü *Titanic (Titanik)* Filminden Bir Görsel.

James Cameron'un, *Titanic* filmi 19 Aralık 1997 tarihinde sinemalara girmesinin ardından ticari ve eleştirel alanda birçok başarı elde etmiştir. On dört dalda Akademi Ödülü (Oscar)'ne aday gösterilmiş ve En İyi Film ile En İyi Yönetmen dalları da dâhil olmak üzere on bir dalda Oscar kazanmıştır. Dünya çapında iki milyar doların üzerinde gişe hâsılatı yapan film, bir milyar doları geçen ilk film olmuştur. (Tonga, Voltan Acar, 2017, s.1072).

Dünyanın en çok izlenen ve en çok gişe hâsılatı yapan filmlerinden biri olan *Titanik* filmi de bir aşk filmidir. Senaristliğini ve yönetmenliği James Cameron'un yaptığı 1997

yapımı olan *Titanik*, aldığı Oscar'lar dışında katıldığı pek çok festivalden onlarca ödülü almaya daha hak kazanmıştır.

Film, imkânsız ve çıkmazda olan üçlü bir aşk öyküsünü konu almaktadır. Hatta filmin konusu, çoğu aşk filminde yer alan zengin-fakir ve iyi-kötü çatışmasını içeren klişelerden oluşmaktadır. Fakat senaryosunun, dolayısıyla dramatik yapısının başarılı bir şekilde kurulması, filmin izlenebilirliğini arttırmış ve filmin başarısının arkasındaki gerçek unsurlardan biri olarak yerini almıştır.

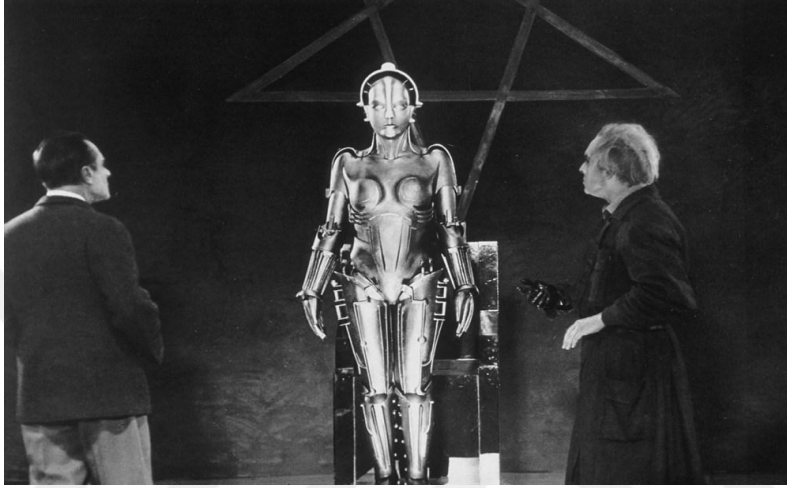
6.4. Bilimkurgu Türü Film Senaryosu

Bilimkurgu türü, zamansal ve uzamsal düzlemde geleceğin dünyası ve bu dünya içindeki insan ilişkilerini betimleyen bir anlatı yapısı ortaya koymaktadır. Şimdiki zamanı eleştirmek için yola çıkan bilimkurgu, kimi zaman şimdiki zamanın alıcılarını geleceğin dünyasına da taşıyarak karamsar (distopyan) bir gelecek tasviri yapar. Kimi zaman da bu eleştireliliğini şimdiki zamanı aşmanın yollarını arayarak, henüz deneyimlenmemiş olanın peşinden koşar. Böylece “*mutlu bir gelecek kurabilme potansiyelinin*” olduğuna işaret ederek, iyimser ve ütopyan bir yaklaşım sergilemekten de geri kalmaz. (Kaplan, Ünal, 2011, s44).

Bilimkurgu, bilim ve teknolojinin şimdiki zamanın daha ilerisinde, hatta çekildiği dönemde ulaşılması dahi imkânsız görülen seviyedeki bir yeri veya zamanı konu alarak yapılmış olan film türlerine verilen isimdir. Fakat bu tür, 1950’li yıllara kadar kendisini etkin bir şekilde gösterememesine rağmen, yapılan ilk öykülü film olan “*Ay’a Yolculuk*” filminin fantastik bilimkurgu türünde olması, bilimkurgu türünün ortaya çıkışı açısından oldukça önemlidir.

Bilimkurgu sinemasının en önemli özelliği bilim ve teknolojiyi referans alarak yapılan filmlerin büyük bir kısmının geleceğe ışık tutmasıdır. Bilimkurgu türü senaryo yazarları, genelde yüksek öngörü ve hayal gücüne sahip yazarlardır. Buna en iyi örneklerinden biri de 1927 yapımı olan, senaryosunu Fritz Lang ve Thea Von Harbou’nun yazdığı, yönetmenliğini Fritz Lang’ın yaptığı “*Metropolis*” filmi bunun en iyi örneklerinden biridir.

Metropolis, 1927 yılından günümüze kadar hala izleyenlerde hayranlık uyandıran büyük bir başyapıttır. Göksel dinlerden, pagan tanrılardan, hem batı hem de doğu mitlerinden ilham alınarak geçmiş, yaratıldığı anı ve geleceği tasvir eden, düşü gerçek, gerçeği ise düş yapan olağanüstü bir dünya yaratılmıştır. (Kaplan, Ünal, 2011, s.86).



Resim15: Bilimkurgu Türündeki “*Metropolis*” Filminde Robot.

Filmde, sanayinin ve dolayısıyla teknolojinin geliştiği bir dönem anlatılmaktadır. Siyah beyaz olan film, sinema tarihinin en önemli fantastik, bilimkurgu filmlerinden biridir. Çünkü henüz televizyonun dahi olmadığı bir dönemde, filmin birkaç sahnesinde görüntülü telefon kullanıldığı görülmektedir. Daha da önemlisi ise film, bir robotun insanlığı yanlış yönlendirmesiyle kaos ortamı yaratması üzerine kurulmuştur. Bu, ileriki yıllarda gelişerek hayatımıza girecek olan yapay zekânın nelere yol açabileceği konusunda günümüzde ışık olabilecek bir yaklaşımdır. Bu da filmin senaryosunun ne kadar ileri bir teknoloji tasviri yaptığını gözler önüne sermektedir. Henüz renkli film, televizyon ve bilgisayarın dahi keşfedilmediği düşünülürse, bu yüksek hayal gücü ve oldukça güçlü bir öngörü örneğidir.

Bilimkurgu filmi senaryosu yazabilmek için öncelikle yüksek hayal gücü, meraklı ve araştırmayı seven bir yapıya sahip olmak gerekmektedir. Hatta son teknolojiyi ve bilimsel gelişmeleri yakından takip etmek, bilimkurgu yazarının daha bilgilisi arttırarak ufkunu genişletecek ve daha ileri düzeyde fikir üretebilmesi anlamına gelecektir. Bilimkurgu

senaryoları da diğer popüler türlerde olduğu gibi, dramatik yapı olarak giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Fakat bilimkurgu ucu açık bir tür olduğu için mantık çerçevesi içerisinde senaryo yazarının özgür olacağı ve istediği gibi yazabileceği de bir türdür.

Günümüzde Hollywood'un bilimkurgu türünün lider konumunda olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Hollywood'un bu başarısının ardında ise bu türlerin senaryolarını görsellerle destekleyebilecek teknolojik altyapıya sahip olmalarıdır. Bu teknoloji sayesinde Hollywood'un yaptığı bu tür filmleri çoğu ülke sinemasının yapabilmesi neredeyse imkânsızdır. Hatta “*Terminatör*” filminin 1984 yapımı olduğu düşünüldüğünde, Hollywood sinema teknolojisinin dünya sinema teknolojisinin çok ilerisinde olduğu görülecektir. 2014 yapımı, senaristliğini Christopher Nolan ve Jonathan Nolan'ın yaptığı, Christopher Nolan'ın yönettiği “*İnterstaller*” (*Yıldızlararası*) filmi, bilimkurgu türüne ait en son ve en somut örneklerinden biridir. Gerek senaryosu, gerekse sinemanın temel taşı olan görsellikleriyle *Yıldızlararası* filmi bilimkurgu türünün en iyi örneklerinden biridir.



Resim16: Bilimkurgu Türündeki “*İnterstaller*” (*Yıldızlararası*) Filmden Bir Görsel.

Filmin senaryosu klasik Hollywood anlatısına sahiptir. Tüm popüler türlerde olduğu gibi dramatik yapısı da giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Filmde anlatılan fizik biliminin ileri bir teknolojiyle birleşmesi ve aynı zamanda filmin güçlü bir dram öyküsü

üzerinden anlatılması filmin etkileyiciliğini daha da arttıran en önemli öğelerdir. Fakat filmde asıl etkileyici olan, bilimin henüz keşfettiği ama yeterli kanıt elde edemediği uzayın derinliklerini, bilimsel bilgiye dayanarak da olsa tahmin edileni kurmaca yoluyla izleyiciye aktarmasıdır. Uzayın bilinmeyen derinliklerini filmde görüp kısmi de olsa keşfetme hissi yaşatmak, bilimkurgu severleri oldukça heyecanlandıran bir film olmasını sağlamaktadır. Bilimkurgu türünü diğer türlerden ayıran özelliklerinden biri de budur.

Türk Sineması'nda ise bilimkurgu türüne ait örnekler yok denecek kadar az ve üretim de neredeyse yok denecek kadar düşüktür. Bunun nedeni ise teknik altyapı ve teknoloji konusundaki yetersizlikler olarak belirtilebilir. Bunun yanı sıra ileri teknoloji elemanları ve araçları edinilebilse dahi, bu kez de teknik eleman yetersizliği kendini gösterecektir. Bu konuda herhangi bir altyapıya sahip olmayan yönetmenlerin olmaması da ayrı bir sorun olarak ortaya çıkacaktır. (İri, 2011, s.264).

6.5. Komedi (Güldürü) Türü Film Senaryosu

Komedi, neşeli, güldürücü ve eğlendirici bir konuya sahip olan dramatik bir yapıt olup Yunanca, neşeli gösteri veya türkü töreni anlamına gelen “*komodia*” sözcüğünden türetilmiştir. (Aslanyürek, 2004, s.40). Komedi, sinemadaki en eski türlerden biridir. İlk yıllarda sinemada rol alan oyunculara bakıldığında, bunların genellikle vodvil ve müzikhol tiyatrolarından sinemaya yani beyaz perdeye geçen komedyen oyuncular olması durumu açıklar niteliktedir. Komedi, insanları yani izleyicileri güldürmeye yarayan fiziki hareketler ve şakalardan oluşan bir eğlendirme metodudur. (Özön, 1985, s.151).

Tarih boyunca komedi insanlar üzerinde iyileştirici ve rahatlatıcı bir güce sahip olmuştur. Bu nedenle komedi sanat yapıtlarının vazgeçilmezlerinden olan bir türdür. Resim ve edebiyatın birleşmesiyle oluşan karikatür de yazılı ve görsel komediye bir örnektir. İnsanlar, psikolojik olarak yorgun ve rahatsız hissettikleri dönemlerde genellikle komedi ürünlerini tercih ederler. Bu toplumlarda da bu şekildedir. Eğer ki toplumlar ekonomik, sosyal ve siyasal anlamda bir takım sorunlar yaşıyorlarsa, komedi filmleri ve yapıtları her zaman daha çok ilgi görür. Savaş dönemlerinde de askerlere moral ve motivasyon olması açısından komedi ve eğlence tertiplendiği de bilinen bir gerçektir. (Özön, 2008, s.226-227).

Sinemada komedi denince akla ilk gelen isim, Şarlo karakteriyle ünlenen ve hala dünyanın en iyi komedyeni olarak görülen Charlie Chaplin'dir. Charlie Chaplin 1914 yılında çalıştığı tiyatro ekibiyle birlikte Amerika'ya seyahatindeyken keşfedilir. Hemen film anlaşmaları yapan Charlie Chaplin, yaptığı filmlerle bir anda ünlenir. Sonrasında da dünya çapında tanınan adeta komedinin taçsız kralı haline dönüşür. Sessiz döneme damgasını vuran Charlie Chaplin'in yaptığı komedi vodvil'in aslında bir üst versiyonu olan durum komedisidir. Sessiz sinema olduğu için henüz şakalarla güldürme imkânsızdır. Bu yüzden Chaplin de durum komedisinin olanaklarını sonuna kadar kullanmıştır. İyi kullandığı mimikleri, estetik vücut hareketleri ve kıvrak yapısı bu konuda Chaplin'e oldukça avantaj sağlamıştır. Bunların yanı sıra; saf, masum, iyi kalpli ve fakir Şarlo tiplemesini yaratmasıyla da yeri doldurulamaz efsanevi bir karaktere dönüşmüştür. (Özön, 2008, s.227-231).



Resim17: Komedi Türündeki “*Modern Times*” (*Modern Zamanlar*) Filminden Bir Görsel.

Komedi, Türk Sineması'nda da en çok rağbet gören film türlerinden biridir. Daha önceleri de komedi yapılıyor olsa da Türk Sineması'nda komedinin Charlie Chaplin'i istisnasız Kemal Sunal'dır. Yine kendisi gibi usta bir komedyen, oyuncu ve tiyatrocı olan Şener Şen'le karşılıklı oynadığı roller Türk Sineması'nın unutulmaz filmleri olmuştur. Kemal Sunal oynadığı filmlerde hem durum hem de şaka komedisini kullanmıştır. Kemal Sunal'ın çektiği komedi filmlerinin içerik yani dramatik yönden zengin olduğu söylenebilir. Dram komedi ve politik komedi türlerinin en güzel örneklerini Türk Sineması'na kazandırmıştır.

Popüler bir tür olan komedi filmlerinin birçoğu da klasik Hollywood anlatı yapısına sahiptir. Dramatik yapıları diğer popüler türlerde olduğu gibi giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Kemal Sunal döneminde çekilen Türk Sineması komedi filmleri bu türe farklı ve eleştirel bir bakış açısı getirse de günümüzdeki bu türe ait filmlerin büyük bir kısmı kalıplaşmış senaryo dramatiğini kullanmakta ve sıradan birer popüler film olmaktan öteye geçememektedirler.

6.6. Aksiyon Türü Film Senaryosu

Türk Dil Kurumu'na göre aksiyon; eylem, bir iş, hareket yapmak, bir davranışta bulunmak, bir oyuncunun sahne üzerindeki hareketi; bu hareketten ortaya çıkan gelişim, oyunun temasını geliştiren başlıca, olay, öykü ve gelişim anlamlarında tanımlanmaktadır. Tüm bu tanımlamalar göz önüne alındığında, eylem ve hareketin bir ürünü olarak ortaya çıkan sinema sanatındaki her film aksiyon filmi olarak tanımlanabilir. Ancak popüler sinemadaki aksiyon türü, hareketin ve eylemin fiziksel olarak dışavurum haline dönüştüğü ve genellikle kovalamaca, patlama, dövüş gibi sahnelerin çok fazla olduğu filmler için kullanılmaktadır.

Aksiyon filmi dendiğinde akla ilk gelen filmlerden biri “007 James Bond” filmleridir. James Bond 007, Ian Fleming tarafından 1952 yılında yaratılan hayali bir İngiliz ajan karakteridir. Ian Fleming 1964 yılında ölene kadar bu karakter üzerinde pek çok roman ve kısa hikâyeler yazmıştır. İlk kez filme ise 1962 yılında “007 James Bond” adıyla çekilmiş olan film gördüğü ilgi ve elde ettiği başarı ile neredeyse her sene bölümler şeklinde bir yenisi çekilmiştir. Zaman içinde altı farklı oyuncu değiştiren filmin bu güne kadar toplamda 26 serisi çekilmiştir. Bu bir sinema filmi açısından bu oldukça büyük bir başarıdır. Hollywood sineması da yaptığı bu tür aksiyon filmlerinin farklı şekillerde sürekli olarak yenilerini çekmiştir. Günümüzde James Bond filmleri hala çekilmektedir. Hollywood da buna benzer pek çok film türemiştir. Teknolojinin de yardımıyla aksiyon filmleri; araba ve ev patlatmaktan şehirleri patlatmaya kadar gidebilmektedir. Bu da aksiyon filmi üretimine hız devamlılık kazandırmıştır.



Resim18: 1962'den 2015'e Kadar Değişen Aksiyon Türündeki *"007 James Bond"* Filmi Karakterleri.

Aksiyon türü filmler de diğer popüler türler gibi klasik Hollywood anlatı yapısına sahiptir. Senaryoları dramatik olarak giriş, gelişme ve sonuç kısımlarından oluşmaktadır. Aksiyon türünü belirleyen en önemli özelliği, hareketin yani eylemin fazla olmasıdır. Bu nedenle de aksiyon türü filmler hızlı ve akıcı filmlerdir.

Tüm film senaryoları bir aksiyon ve bir karakteri sahneye koymaktadır. Bu nedenle senaryo yazarları, kimin hakkında ve karaktere ne olduğunu/olacağını bilmek ve hesaplamak zorundadır. Bu, sadece senaryo yazımı için değil, tüm yazı yazma türlerinde bir ilkedir. (Field, 2013, s.49).

Aksiyon (kovalamaca) sahnelerinde genellikle diyalog görülmez. Bunun nedeni ise aksiyon sahnelerine girecek olan diyalogun aksiyonu yavaşlatacak olmasıdır. Bu sahnelerde mutlaka diyalog olması gerekiyorsa da kesinlikle kısa ve öz olmalıdır. Bu tür senaryoların sahne yazımında önerilen; sahnelerin kısa tutulması, kısa hareketlere ve kısa repliklerle sınırlandırılmasıdır. (Chion, 1987, s.108).

Aksiyon filmlerinin dramatik yapısına bakıldığında hızlı ve durağanlık olmayan aksine hızlı akan bir yapıya sahiptir. Bu da evrimsel süreçte hayvanları mızraklarla kovalayarak avlayan, fakat kültürel ve teknolojik gelişimlerle birlikte büyük şehirlerde evlere ve işyerlerine kapanmak zorunda kalan izleyici kitlesinin, sinemada bir miktar da olsa aksiyonu heyecanını yaşamasına sebep olmaktadır. Günlük hayatta yaşanamayan aksiyonun yerinin

filmlerle doldurulması izleyici açısından farklı deneyim olmaktadır. Çünkü aksiyon türü filmler, bol miktarda arabalarla kovalamaca, atlayıp zıplama, dövüş, silahlarla çatışma, patlama gibi içerisinde barındırdığı pek çok tehlikeli unsurla izleyicinin adrenalinini yükseltmeyi başarmaktadır. Son dönemlerde aksiyon filmi karakterlerine bakıldığında genellikle sisteme uymayan polis, şerif, ajan vb. gibi başrol karakterlerinin hep salt kötülerle çatışması söz konusudur. Zaman zaman tek başına şehri kurtaran aksiyon filmi günümüzde dünyayı ve insanlığı hatta bilimkurgu türüyle de birleşerek gezegenleri ve evreni kurtarmaya kadar uzanmıştır.

Hollywood'da son dönemde yapılan aksiyon filmlerinin neredeyse tamamı bu dramatik yapıya göre yapılmaktadır. Her filmin sonunda ise salt kötülere karşı savaşan asi ve uyumsuz ana karakter genellikle kazanan taraf olmaktadır. Bu bir nevi iyiliğin her zaman galip gelmesi klasiğini sürdüren melodram tarzının hareketli halini andırmaktadır. Türk Sineması'nda da aksiyon denemeleri yapılmıştır. Bu türün Türk Sineması'ndaki en iyi oyuncu temsilcisi de Cüneyt Arkın olmuştur. Bol dövüş, çatışma ve kovalamaca sahneleriyle aksiyon filmi örneklerini ülkemize kazandırmıştır. Günümüzde ise aksiyon türünde sinema filmi üretimimiz neredeyse durmuştur. Bunun nedeni ise aksiyon filmlerinin oldukça maliyetli ve teknolojik donanım isteyen filmler olmasıdır.

6.7. Belgesel Türü Film Senaryosu

Belgesel Sinema dendiğinde akla ilk gelen şey gerçeklik arayışıdır. Belgesel tür ise yapmacılığa yer vermeyen ya da çok az yer veren, konusunu doğrudan doğruya doğadan alan, dışımızdaki dünyayı elden geldiğince gerçeğe uyararak, nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan bir türdür. Bu kısa tanımdan anlaşılacağı gibi, belgesel türün başlıca özellikleri: Konusunu doğrudan doğruya doğanın içinden alması; dolayısıyla bu konuyu kendi doğal çevresinde ya da bu doğal çevrenin tıpkısı olan bir çevrede işlemesi; konuyu nesnel bir tutumla yansıtmasıdır. Bu özellikler, belgesel türünün en genel özellikleridir. Fakat belgesel sinema türü de kendi içinde değişik film türlerine ve çeşitlerine ayrılmaktadır. Bu genel özelliklerin yanı sıra bu çeşitlere bağlı değişik özellikler de ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla her türün de kendine has özellikleri olabilmektedir. (Özön, 2008, s.194).

Belgesel türü film yapımı, ilk olarak 1890’larda her biri seyahat filmleri olan, Lumière kardeşlerin çektiği belge niteliğindeki filmlerdir. Bu filmler ve sonrasında Lumière kardeşlerin çektiği filmler belgesel türü filmin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Tam anlamıyla “belgesel” terimi ise ilk olarak İngiliz sinemacı ve eleştirmen John Grierson tarafından Robert Flaherty’nin çektiği “*Moana*” (1926) adlı filmi için kullanılmıştır. (Hayward, 2012, s.73). Belgesel terimi ilk kez “*Moona*” için kullanılmış olsa da tarihin ilk belgeseli 1922 yılında Robert Flaherty tarafından çekilmiş “*Nanook of the North*” (*Kuzeyli Nanook*) kabul edilmektedir. Kuzeyli Nanook, kurmaca sinemanın karştı anlamında belgesel sinemanın ilk örneğidir. (Tekin, 2005, s.120). İlk kez belgesel terimini kullanan Grierson ise İngiltere’de 1930’larda kurulan belgesel grubunun kurucusudur ve belgeselin doğasının belirlenmesine en çok etki eden kuramcılardan biri olmuştur. Grierson’a göre belgesel, “*Gerçekliğin yaratıcı bir uygulaması olduğu kadar bir bilgilendirme, eğitim ve propaganda aracı da olmalıdır.*” (Hayward, 2012, s.73).

Kendisinden sonra gelen sinema kuramcıları belgeselin propaganda aracı olarak kullanılmasına karşı çıkmışlardır. Çünkü belgesel propaganda aracı yapılırsa sanat değerini yitireceğinden endişe etmişlerdir. Fakat sinema tarihi boyunca toplumların başındaki mutlak güç olan iktidarlar, toplumları istedikleri gibi yönetebilmek ve diğer toplumlara gözdağı vermek adına sinemayı, dolayısıyla da belgeseli bir propaganda aracı olarak kullanmaktan geri kalmamışlardır.



Resim19: Belgesel Türündeki *Nanook of the North* (*Kuzeyli Nanook*) Filminden Bir Görsel.

Belgesel sinema geçen yıllar içinde değişen ve gelişen teknolojinin de etkisiyle alttre ayrılmıştır. Bu türler: doğa belgeselleri, haber belgeselleri, bilim belgeselleri, öğretici belgeseller, teknoloji belgeselleri, gezi belgeselleri gibi pek çok türden oluşmaktadır. Fakat günümüzde bu türlerden bazıları ön plana çıkmıştır.

Belgesel türünün en önemli çeşidi belgesel filmidir. Belgesel türü anlatırken yapılan kısa tanım da, aslında belgesel film tanımıdır. Belgesel film, sinemacının gerçeğe bağlılığından doğmuştur. Bir belgesel filmci, kendi yaşadığı çağın, kendi yaşadığı toplumun en önemli sorunlarını kendine konu edinir; bu sorunla ilgili araştırma yaparak tüm bilgileri toplar; sorunla ilgili olarak yerinde incelemeler yapar. Sorunu iyice anladığında da konunun gerçeğini anladığına inandığında bir taslak metin hazırlar. Filmini de yine konunun geçtiği yerlerde, çevrede eker. Kısacası belgesel filmci için önemli olan herhangi bir sorunun yani seçilen konunun ardında yatan gerçektir. Bu gerçeği yansıtmak, doğru bir şekilde izleyiciye aktarmaktır. (zn, 2008, s.200).

Belgesel filmci bu gerçeği yansıtırken elinden geldiğince nesnel davranmaya, dürüst olmaya çalışmalıdır. Ancak anlaşılacağı üzere, bu gerçek de o belgesel filmcinin anlayışına, dünya görüşüne, ideolojisine ve bilgisine göre biçimlenecektir. Belgesel filmci, doğadan yola çıkmasına, filmini doğal çevresinde, o çevrenin insanlarıyla gerçekleştirmesine karşın ortaya kuru bir belge koymaz, daha doğrusu koymamaya çalışır. Çünkü yansıtmak istediği gerçeği izleyiciye en etkili biçimde vermenin, bunu ancak en çekici yolda sunmak olduğunu bilir. Bundan dolayı, belgesel filmci gerçeği bozmamaya çalışmakla birlikte, sinemanın sağladığı tüm olanaklardan da yararlanabilir. (zn, 2008, s.200-201).

Belgesel günümüzde popüler film türlerinden biridir. Fakat bu film türünde genel olarak klasik Hollywood türünde bir senaryo matematiği gözlenmez. Dramatik yapı bakımından giriş, gelişme ve sonuç bölümleri içerir. Bazı türlerinde belirli bir senaryo, kalıplaşmış dramatik yani öyküsel bir yapı da gözlenebilmektedir. Buna en iyi örneklerden biri de sahte-belgesel'dir.

“Sahte-belgesel kısaca, biçimsel olarak belgesel, içerik olarak kurmaca olan, sinemada gerçeklik meselesini tartışan bir tür. Çok fazla bilinmeyen, bilinse de adında barındırdığı olumsuz çağrışımlar nedeniyle fazla ciddiye

alınmayan; içindeki parodik ve absürt oyunlarla seyircisini medya karşısında uyanık olmaya davet eden bir anlatı biçimi. Tabii eleştirel yönü ilk bakışta görünür olmadığından, ciddiyetsiz olarak algılanıyor. Fakat dünyada çok örneği olan ve kuramsal olarak da ciddiyetle ve eleştirel yönü göz önünde bulundurularak tartışılan bir türdür sahte-belgesel.”(Tekeş, 2015, Röportaj).

Sahte-Belgesel, diğer tüm belgesel türlerinden öyküsel yani kurmaca yönüyle büyük oranda farklılık göstermektedir. Bu tür haricindeki diğer türlerde ise belirli bir yazım matematiği ya da kalıbı yoktur. Tam tersi olarak, belgesel yazarı veya yönetmeni tarafından seçilen konu senaryonun anlatı ve dramatik yapısını belirler. Bu nedenlerden dolayı da net bir senaryo matematiğinden bahsetmek mümkün değildir.

6.8. Fantastik Türü Film Senaryosu

Fantastik, gerçekte var olmayan ve varmış gibi yapılan, sihir, büyü ve doğaüstü konularını ele alan bir edebi türdür. Fantastik genellikle efsanevi, masal ve hayal gücüne dayalı hikâyeleri konu almakta, Fantastik film türü de tüm bunların film yapılmasıyla oluşmaktadır. Fantastik bir bakıma korku ve bilimkurgunun alt türü gibi görülse de iki türden keskin çizgilerle ayrılmaktadır. Bu filmlerin ortaya çıkmasındaki ve gün geçtikçe sayısındaki artış teknolojiyle de doğru orantılıdır. Çünkü genellikle teknolojiyle birleştirildiğinde inandırıcılığı yüksek fantastik türde filmler yapılabilmektedir. (Özön, 2008, s.251).

Fantastik filmler, hakkında bir şey bilmediğimiz ve bu nedenle gerçeklik olarak görmediğimiz alanlar, dünyalar ve olgular hakkındadır. Bu nedenle fantastik ya da diğer bir deyişle fantezi, bilinç dışının vurumudur ve bu filmler bastırılan ya da baskılanan duyguları, daha açık söylemek gerekirse, bilinçdışının krallıklarını ve düşlerin dünyasını çok iyi yansıtan filmlerdir. Fantastik filmlerin tıpkı diğer türlerde olduğu gibi, egemen ideolojinin ve toplumsal mitlerin ifade edicileri olarak ortaya çıkmıştır. (Hayward, 2012, s.133).

Lacan'a göre fantezi, *İmgeselde, yani bilinçdışında bulunan arzuyla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır*. O halde fantezi, görüntüler veya öyküler aracılığıyla arzunun bilinçli ifadesidir o zaman bu, arzunun mizansenidir. Bu bağlamda film perdeye arzuyu düşürür.

Sinema endüstrisi arzunun endüstrisidir ve Hollywood sineması da bir rüya fabrikasıdır. Ama film sadece film değildir. Film aynı zamanda, bilinçdışı arzuyu ifade eden fantezi yapıları olarak işlev gören metin ilişkilerinin bağlantı noktasıdır. (Hayward, 2012, s.134).

Fantastik türü, sinemanın öykülü filme geçtiği ilk yapıt olan “*Ay’a Yolculuk*” filmiyle ortaya çıkmıştır. Daha sonraları birçok denemesi yapılsa da günümüzde Hollywood sinemasının en çok ürettiği filmler arasındadır. Gelişen teknolojiyle Hollywood sineması Fantastik türü yani diğer bir deyişle fantezi türünü; kendi toplumunu ve diğer toplumları yönlendirebileceği en iyi propaganda araçlarından biri olarak kullanmıştır. Bu sayede toplumları ve dünyayı kurtaran sahte kahramanlar toplumların bilinçaltına yerleştirilmiş ve bir sindirme politikası izlenmiştir. Örneğin günümüzde son dönem Hollywood sinemasına baktığımızda ardı arkası kesilmeyen “*Marvel*” fantastik karakter filmlerini görmek mümkündür. Bunun sebebi izleyicinin yani toplumların bilinçaltlarına hep bir kurtarıcı bekleme düşüncesini sokmaktır.

İçerdiği temsil dinamiklerinin, yeni muhafazakârlığın psikolojik ilkelerine özel bir uygunluk taşıması nedeniyle, muhafazakârlığın zaferinin kendisini en derinden duyurduğu alanlardan biri fantastik filmler olmuştur. Öte yandan, fantezi alanına el atanlar sadece muhafazakârlar değildir. Dönemin başlıca fantezi türlerini oluşturan teknofobik ve distopik filmlerde, bu tarzın sağ ve sol ideolojik kullanımları arasındaki çekişmeyi gözlemek mümkündür. (Ryan, Kellner, 1997, s.376)

Bunun yanı sıra Fantastik türü pek çok türle işbirliği yapmaktadır. Bunlar; bilimkurgu, korku, dram, aksiyon, aşk ve macera gibi filmleridir. Bu türün en önemli özelliği ise izleyiciye görsel bir şölen yaşatmasının yanı sıra bilimkurgu ve dramla birleştiğinde de aynı zamanda toplumları uyaran ve bir şeyler fısıldamaya çalışan bir yönünün olmasıdır. Bu filmlere en iyi örneklerden biri de; Fantastik, Bilimkurgu türündeki, senaristliğini ve yönetmenliğini James Cameron’un yaptığı 2009 yapımı “*Avatar*” filmidir.

Avatar, yayınlandığı yıl dünya tarihinde en çok izlenen film olma özelliğini kazanmış ve hala elinde bulundurmaktadır. Konusu, öyküsü, senaryosu ve dramatik yapısıyla farklılıklar içeren film, bilindik Hollywood filmlerine benzer bir yapı oluşturuyor olsa da Amerikan emperyalizmini gözler önüne seren bir film olma özelliğini de taşımaktadır. Bunu

yapabilmesinin tek nedeni ise fantastik bir bilimkurgu filmi olmasından kaynaklanmaktadır. Film, fantastik dünya içinde yaratılan ve aktarmak istenen pek çok mesajı izleyicinin bilinçaltına yerleştirmeyi başarmaktadır. Filmin ana kahramanı Jake'in, Pandora gezegenindeki maden yataklarını ele geçirmek isteyen Amerikan askerleri için söylediği şu sözler; *“Bu iş hep böyle! Eğer birileri istediğinin üzerinde yaşıyorsa, önce onu düşman yap ki almak için hakkın doğsun.”* filmin genelindeki mesajın özeti niteliği taşımaktadır.



Resim20: Fantastik Türündeki “*Avatar*” Filmden Bir Görsel.

Gelecekle ilgili filmlerin çağdaş toplumsal sorunlara duyarlılığı en düşük film türü olduğu düşünülebilir. Oysa bunlar diğer türlere göre daha fazla, Hollywood gerçekçiliği için fazla radikal sayılacak duruşlarla nitelenirler. Gerçek dünyanın en uzağında yer aldığı varsayılan bir tür, bazı bakımlardan, bu dünyanın işleyişini doğrulukla temsil etmek için en elverişli zemini oluşturabilir. Geleceğe dönük fanteziler, içinde bulunulan anı tırnak içine almanın bir yolu olarak değerlendirilebilir. Bu filmler, zamansal yer değiştirmeye başvurarak Hollywood’da egemen olan realist anlatı rejiminin gizli yasaklarını delmeyi başarırlar. (Ryan, Kellner, 1997, s.390-391).

Fantastik türü olan filmler de diğerleri gibi popüler sinemanın birer örneğidir. Senaryolarında genel olarak klasik Hollywood anlatısı yapısı görülmektedir. Dramatik yapıları giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Hollywood’un son yıllarda en

fazla ürettiği türlerden biri olarak görülebilir. *Marvel* film serilerinde olduğu gibi genellikle kahramanlık hikâyeleri içermektedirler. Fantastik türü filmler, bilinçaltına işlenebilecek her türlü konuyu izleyiciye hiç hissettirmeden geçirilebilecek bir türdür. Çünkü genellikle izleyici için bir şeyler anlatan filmler olmak yerine, eğlenceli filmler olarak görülmektedirler.

6.9. Animasyon Türü Film Senaryosu

En basit tanımıyla animasyon (canlandırma), belirli bir karakterin veya olayın kâğıtlara ardışık şekilde yani kare kare çizilip, kâğıtların hızla birbiri ardına geçirilmesiyle oluşturulan hareket algısına denir. Bu, animasyonun ilk çıkış zamanlarda oluşturulan bir tekniktir ve buna geleneksel animasyon denmektedir. (Özön, 2008, s.257-258).

Geleneksel metot da canlandırma, çizgilerin kilden ya da hamurdan yapılmış cansız objelerin tek kare (stop-motion) yöntemiyle kare kare fotoğraflanması sayesinde gerçekleştirilmiştir. Peş peşe çekilen karelerde nesnenin pozisyonu çok küçük hareketlerle değiştirilir, böylece tek kare fotoğraflar standart film hızıyla (saniyede 24 kare) akıtıldığında nesnenin hareket ettiği görülür. (Hayward, 2012, s.93).

Animasyon, sinema tarihinde ilk kez Georges Méliès'in *Ay'a Yolculuk* filminde ay görüntülerinin bazı sahnelerinde aslında canlandırma metoduyla oluşturulduğu gözlenmektedir. Bunlar da sinema tarihindeki ilk canlandırmalar olarak yerini almıştır. Daha sonra karikatürün bir farklı versiyonu, hayvan figürleriyle sinemada denenmiştir. Buna insanbiçimci form denmiştir. İnsanbiçimci formun geliştirilmesiyle ilk çizgi film 1914 yılında yapılmıştır. Daha sonra 1923 yılında Walt Disney Stüdyolarının kurulmasıyla da insanbiçimci geleneği sürdürülmüş ve geliştirilerek 1928 yılında ilk sesli çizgi film olan *Steamboat Willie* (*Willie Vapurda*) filmi yapılmıştır. Bu gelişmeler ışığında ilk renkli çizgi film yine Disney tarafından yapılmıştır. Artık gün geçtikçe ilgi gören ve gelişen çizgi film teknolojisi yine Disney'in 1937 yılında yaptığı ilk sesli ve renkli uzun metraj animasyon filmi olan *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*) filmini yapmıştır. Bu filmle Disney Oscar özel ödülünü kazanmıştır. (Hayward, 2012, s.94).

Bu gelişmelerden sonra animasyon hızlı bir gelişim sürecine girmiştir. Animasyonun en önemli özelliği, hayal gücüne ve yaratıcılığa bağlı olmasıdır. Animasyon yoluyla hayal gücünün yettiği yere kadar her şeyi yapmak; konuşturmak, yürütmek, insanda görülen duygusal ve fiziksel eylemlerinin tümünü yapmak artık çok basit hale gelmiştir. Animasyon hayvanların, bitkilerin hatta cansız varlıkların dahi insani tüm özellikleri ve daha fazlasını yapabildikleri bir alandır. Bu nedenle de hayal gücü bu yaratım aşamasında oldukça önemlidir.

Dijital animasyon, günümüzün en önemli animasyon yöntemidir. Bilgisayarla canlandırmanın son derece ayrıntılı işlemleri temelde canlandırma sineması ile aynı ilkelere dayanmaktadır. Animatör her şeyden önce istenilen modelin bir şeklini yapar. Çizilen model genellikle bilgisayar ekranında telden bir iskeleti andıran poligon ağlarından oluşmuş üç boyutlu nesne şeklindedir. (Şenler, 2005, s.108).



Resim21: Animasyon Türündeki “*Finding Nemo*” (*Kayıp Balık Nemo*) Filmden Bir Görsel.

Bu üretim sürecinde Japonya da kendi animasyon türü olan Anime’yi geliştirmiş ve gelenekselleştirmiştir. Japonya sinemasında günümüzde genellikle iki tip animasyon kullanılmaktadır. Bunlardan biri tamamen elle çizilen anime, diğeri ise Hollywood ve diğer ülkelerin de yaptığı dijital animasyondur. Dijital animasyon animenin aksine tamamen dijital ortamda yani bilgisayarlarda üretilen bir animasyon tekniğidir. Görsel olarak daha canlı bir

yapıya, canlı renklere, daha detaylı yapı ve algılanabilir hareket kabiliyetine sahiptir. Anime ise elle çizilerek yapıldığından zamandan kazanmak için saniyede ekrana düşen kare sayısı düşük tutulmaktadır. Bu da animenin daha hızlı ve hareketleri daha az algılanabilen bir animasyon türü yapmaktadır. Japon animesi her ülkede yapılıyor olsa da Japonya ile özdeşleşmiş ve dünyaca kabul görmüş bir türdür. Bu türe özgü animasyon filmleri Hollywood da ve neredeyse dünyanın tüm sinemalarında görmek mümkündür. Fakat hangi türde yapılırsa yapılsın sinemada animasyon en popüler türlerden biri haline gelmiştir. Günümüzde animasyon teknolojisi oldukça gelişmiştir. Bu nedenle çoğu fantastik, bilimkurgu, korku türündeki doğaüstü görüntülerin tamamı da animasyonla yapılmaktadır.

Animasyon filmleri de klasik Hollywood anlatı yapısına sahip popüler bir türdür. Animasyon yapı ve çekim tekniği olarak diğer tüm türlerden keskin çizgilerle ayrılrsa da senaryo yazım biçimi olarak diğer popüler türlerden hiçbir farkı yoktur. Bu nedenle de her popüler türde olduğu gibi dramatik yapısı giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Animasyon, yapımı zor, uzun bir süreç isteyen ve maliyeti oldukça yüksek olan türlerden biridir. Senaryo aşamasında, özellikle karakter ve mekân analizleri iyi ve ayrıntılı bir şekilde yapılmalıdır. Çünkü karakter yaratım ve mekân tasarım süreçleri diğer türlerden oldukça büyük farklılıklar göstermektedir.

Her bir karakterin ve karakterin içinde bulunacağı dünyanın/mekânın denetimini sağlamak ve her birini teker teker karelerde canlandırmak için milyonlarca denklem gerekmektedir. Bu nedenle de tek bir karenin yaratılması bile günler alabilmektedir. Uzun metraj herhangi bir animasyon filminin yapımı ise genellikle iki yıla yakın veya daha uzun bir sürede gerçekleşmektedir. (Hayward, 2012, s.99).

6.10. Korku Türü Film Senaryosu

Korku filmleri, sinemanın uzun ömürlü ve en çok ilgi gören türlerinden birini oluşturur. Sinema endüstrilerinin girdiği hiçbir krizden etkilenmeyen, istendiği takdirde çok ucuza mal edilen, dünyanın her yerinde ilgi gören filmlerdir. Ancak bu özellikleri popülerlik ve düşük maliyet türün aleyhine işlemiş, şiddete verilen ağırlığın yarattığı tepkiyle birlikte türün uzun süre görmezden gelinmesine neden olmuştur. (Abisel, 1995, s.116).

Sevinç, üzüntü, öfke, tiksinti gibi, korku da temel heyecanlardan biridir ve bir yandan biyolojik, öte yandan da duygusal entelektüel alanda yer alır. Korku bir tehlike tehdidiyle, tehlikenin tanınmasıyla ilgilidir. Korku insanın yok edilme, zarara uğrama endişesinden kaynaklanır. (Abisel, 1995, s.116). Korku, bir belirsizlik halinde ani etkilere karşı vücudun verdiği tepki mekanizmasıdır. Beyin öyle bir organdır ki her zaman ve her şekilde tetiktedir. Uykudayken bile bir anda ani bir ses veya herhangi bir ani uyaran karşısında hemen tepki verir. Korku anında saliseler içerisinde hemen vücutta titreme başlar, aynı da hemen gözler ve kulaklar dikkat kesilir ve göz bebekleri büyür. Bunun nedeni, tehlike varlığını işaret eden uyarıların beyne gitmesi ve beynin tehlike sinyali vererek adrenal salgılamasıdır. Bu olay saliselerle ifade edilebilecek bir hızda olmaktadır. Beynin ani adrenal salgılamasıyla titremeye başlamanın nedeni, kasların fazla adrenalinden istemsiz olarak harekete geçmesidir.

Korku türünün kökeni çok eskilere dayansa da bilinen en ünlüsü Mary Shelley'in 1818 tarihli *Frankenstein*'i ve Dr. Polidori'nin 1819 tarihli az bilinen *The Vampyre*'i olan daha eski örnekler varsa da, korku filminin kökenleri 19. yüzyıl sonları Viktorya dönemi gotik romanlarına dayanır. Avrupalı ve İngiliz mirası nedeniyle korku türü, zorunlu olarak Hollywood tarzı bir tür şeklinde değerlendirilmez. (Hayward, 2012, s.259).

Korku türünü temelde üç ana kategoride toplamak mümkündür. Bunlar: Doğadışı, psikolojik ve katliam türü korkulardır. Doğa dışı korku türüne örnek olarak; hayalet, vampir, iblis ve büyü gibi örnekler vermek mümkündür. Bu korku türü bedensel korkuyu tetikler. Bedensel dönüşüm filmleri normal yani doğadışı korku filmi tipinin fazlasıyla merkezi bir ilgi alanıdır. Kuşkusuz bu filmlerin canavarların normal bedenlerden ortaya çıkabileceği ya da topluma girebileceği mesajı eşit derecede onları Soğuk Savaş korkusunun temsilleriyle ilişkilendirir. Bir klasik, iğrenç bir sümük damlasının küçük bir Amerikan kasabasını istila etmesi filmleri buna örnek olarak verilebilir. (Hayward, 2012, s.260-263).

Psikolojik korku ve katliam filmleri farklı yollardan da olsa, kadın düşmanlığını saldırgan bir üslupla normalleştirmiştir. Hitchcock'un genellikle *Sapık* filmi nedeniyle korkuyu insan ruhunun içine yerleştirdiği, böylece psikolojik gerilimi korku türüyle birleştirdiği düşünülmektedir. Kesinlikle her zaman öncüller bulunabilir ancak sorun bıçak ve grafik cinayet sahneleriyle bu filmin, 1970'lerin katliam filmlerinin ortaya çıkışına yardım etmesidir. (Hayward, 2012, s.260-265).

Korku sinemasının ayırıcı özelliklerinden biri de yalnızca Amerikan sinemasının bir ürünü olmayıp, Avrupa sineması tarafından da geliştirilmiş olmasıdır. Ancak Hollywood, 1930'larla birlikte birçok korku filmi üretmiş ve türün vazgeçilmezliğine büyük bir katkıda bulunmuştur. Korku filmlerinin herhangi bir ülkenin tarih, coğrafya ve kültürüyle kesin bağları yoktur. Bu nedenle, her ülke sineması kendi korku filmlerini yapmış (*Alman sessiz sineması, İtalyan, Japon ve İngiliz sinemaları*) ve bunlar birbirini etkilemiş, alttürleri zenginleştirmiştir. Vampirlerin kaynağı Transilvanya olsa bile, bunlar dünyanın her yanına dağıldıklarından kuşaklar boyu değişik ülkelerde ortaya çıkabilmektedir. Korku sineması, temel korku ve kaygılara yaslanır ve bu yüzden de dünyanın neresinde olursa olsun seyirci bulabilmektedir. (Abisel, 1995, s.117).

Korku filmlerinin siyasal ve toplumsal alanla ilişkilerini ilk kez kuran Sigfried Kracauer, sessiz dönem Alman Sineması'nı incelerken, bu dönemin korkutucu filmlerini kültürel bir hastalık gibi görmüş ve bazılarını "Nazizmin" ön biçimlenişleri olarak açıklamaya çalışmıştır. (Abisel, 1995, s.120).



Resim22: Korku Türündeki “*Alien*” (*Yaratık*) Filmden Bir Görsel.

Korku filmleri genellikle bilimkurgu filmleriyle karıştırmakta ve hatta bilimkurgu türünün korku türünün alt türü olduğu bile çoğu kuramcı tarafından dile getirilmektedir. Ancak durum böyle değildir. Bilimkurgu ve korku ikisi iç içe olabilir ama keskin çizgilerle

birbirlerinden ayrılırlar. Bilimkurgu bilinçaltına etki ederken, korku türü bilinçdışına etki etmektedir. Yani korkmaya hazır olduğumuz şeyler örneğin şeytan veya hayalet bildiğimiz kavramlar olduğu için bilinçdışına etki eder. Bilimkurgu ise ilk kez görülen ya da görülecek olan, henüz bilinçaltımızda olmayan şeylerle izleyiciyi korkutmaya çalışır. Bu nedenle bilinçaltımızı etkilemiş olur. Şu farka da dikkat etmek gerekir. Bilimkurguda görülen her şey o filmden sonra bir daha karşılaşıldığında başkalaşmış, evrimleşmiş ya da gelişmiş haliyle izleyicinin karşısına çıkar. Örneğin, Alien film serisinde yaratıklar bir sonraki filmde az da olsa başkalaşmışlardır. Aynı şekilde yapılan uzaylı filmlerinde tüm uzaylılar birbirlerinden fiziksel ve davranış olarak farklıdır. Bilinçaltı korku türünde ise şeytanlar, vampirler, ruhlar vb. hep aynı veya benzer şekilde tasvir edilirler.

Korku türü film senaryoları klasik Hollywood anlatı yapısına sahip olmanın ötesinde neredeyse kalıplaşmıştır. Popüler bir tür olan korku filmlerinin dramatik yapıları her zaman aynıdır ve neredeyse hiç değişmemektedir. Dramatik yapının kuruluş amacı tamamen izleyiciyi korkutmaya yöneliktir. Dramatik yapı korku türünde daha hassastır ve her popüler filmde olduğu gibi giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır.

6.11. Müzikal Türü Film Senaryosu

En eski sanat dallarından biri olan müzik, daha ilk yıllardan beri sinemanın içinde olmuştur. Lumière kardeşlerin döneminde yapılan filmlerle birlikte, filmlere uygun olarak müzikler yapıp fon olarak eklenmiştir. Daha sonra sesli sinemanın gelişile müzik artık filmle ayrılmaz bir bütün olsa da sesli sinemaya geçildikten sonra, 1927 yılında yapılan ilk sesli filmin *The Jazz Singer (Caz Şarkıcısı)* müzikal yani müzikli danslı bir film olması, müzik ve sinemanın perçinlenmesine neden olmuştur.

Günümüzde müziksiz bir sinema düşünmek neredeyse imkânsızdır. En kötü ihtimalle, bir filmin jeneriğinde kesinlikle müzik vardır. Bunun yanı sıra müzik bazı türlerin de olmazsa olmazıdır. Gerilim yaratmak ve sahnenin veya filmin duygusunun izleyiciye daha rahat geçmesini sağlamak için günümüzde her filme özel müzikler yapılmaktadır. Bazı film müzikleri ise efsaneleşerek filmin dahi önüne geçebilmektedir. Tüm bunlar da müziğin sinemadaki yerini ve gücünü göstermektedir. Müzikal filmler ilk olarak opera ve operetlerde

ortaya çıkmıştır. Yaklaşık olarak II. Dünya Savaşı'na kadar uzanan yıllarda sahne gösterileri, müzikholler ön plana çıkmıştır. Amerika'da Broadway tiyatrolarının bu tür müzikhollerle gösteriler yapması Amerikan sinemasında Müzikal türü filmlerin artmasına da sebep olmuştur. Sesli sinemaya geçildikten hemen sonra 1929 yılında yapılan “*Broadway Melody*” isimli müzikal filmi En İyi Film Oscar'ını kazanmıştır. Gösteri dünyasını konu alan bu film diğer müzikal filmler için de iyi bir model olmuştur. Hatta 1951 yılında yapılan *An American In Paris (Paris'te Bir Amerikalı)* filmi, En İyi Film olmak üzere pek çok Oscar ödülünü almayı başarmıştır.

Amerikan müzikal filmleri savaş içinde ve sonrasında, doğrudan doğruya sinemaya özgü bir müzikli, danslı film çeşidi olarak gelişmiştir. Bu çeşit filmlerde, daha önceki müzikli filmlerden yararlanılmakla birlikte, doğrudan doğruya sinemanın özelliklerine göre düşünülmüş yapıtlar ortaya koymak kaygısı ağır basmıştır. Caz müziğinin, dansın, balenin, koreografinin büyük yer tuttuğu; bunlardan her birinin bu kendi alanındaki ustalar eliyle hazırlandığı; kostüm ve giysilerin büyük bir beğeniyle kullanıldığı bu film çeşidi, müziğin, dansın sinemanın hakkını verebilmekte, düzen ve uyum yaratmaktaki ulaşılmaz yeteneğine bağlı olarak gerçekleştirilmektedir. Müzik ve dansı aynı anda içeren film türünün en başarılı örnekleri de bu çeşit filmlerdir. Ancak, büyük bütçelerle çevrilen bu filmler, Hollywood'un üstünlüğünü yitirmesiyle birlikte gittikçe azalmaya yüz tutmuştur. (Özön, 2008, s.233).



Resim23: Müzikal Türdeki “*An American In Paris*” (*Paris'te Bir Amerikalı*) Filmden Bir Görsel.

Seyircisini eğlendirmek, hoşça vakit geçirtmek ve bu arada da toplumsal cinsiyet rollerinden, cemaat ruhunun gücüne uzanan alanda ideolojik bir tavır ortaya koymak için çabalayan müzikallerde öykü, büyük oranda kadınla erkek arasındaki romantik aşk üzerine inşa edilmiştir. Dolayısıyla, âşık olduğunu geç anlama, yanlış anlamalar, kıskançlık vb. bu öyküleri dokuyan anlatısal ilmekler olarak kullanılmaktadır. Müzikal filmlerin dramatik yapıları da bütün popüler türlerde olduğu gibi neden sonuç ilişkisi içinde giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. (Abisel, 1995, s.215).

Filmin başında, çevre ve karakterler tanıtılır. Böylece gerilimin alt yapısı sağlanmış olur. Sahne arkasını anlatan müzikallerde dengede gibi görünen durum, alınan iyi ya da kötü bir haberle bir anda bozulur. Bundan sonra olaylar, hazırlanmakta olan gösterinin mükemmelliğine ilişkin endişelerle sürüp giden duygusal ve dinamik bir tırmanış halinde sürüp gider. (Abisel, 1995, s.215-216).

6.12. Western Türü Film Senaryosu

Western, Hollywood'un en özgün ve en zengin türlerinin başında yer almaktadır. Sinemanın ilk yıllarında Western kısa filmleri arasında türün özelliklerinin bir kısmını taşıyan birçok film vardır. Amerikan sinemasının gücü ve dünya pazarını eline geçirmiş olması nedeniyle, western filmleri çok büyük bir seyirci kitlesinin karşısına çıkabilmiştir. Bu nedenle de dünyada en çok izleyiciyle buluşmuş türlerden biridir. (Abisel, 1995, s.67).

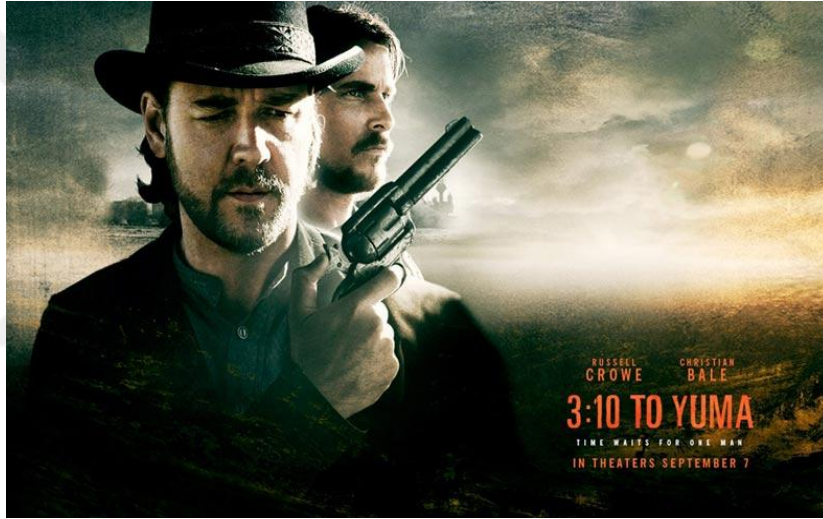
Western'in Türkçe karşılığı Batı'ya doğru, batılı anlamlarını taşısa da ülkemizde Western denilince akla ilk gelen şeylerden bazıları; Kovboy filmleri veya Vahşi Batı filmleridir. Western Hollywood'a özgü bir tür olduğu bilinse de sinemanın ilk yıllarında Fransa Sineması'nda da görülmektedir. Western sinemaya ilk giren türlerden biridir. Henüz 1903 yılında yani öykülü filmlere geçilmesinin hemen ertesini yılı, Amerikalı yönetmen Edwin S. Porter'ın çektiği *The Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu)* filmi, ilk Western film olarak tarihteki yerini almıştır. Sessiz sine dönemi boyunca Western filmler oldukça popüler olmuştur. (Abisel, 1995, s.86).

Western kavramı, ilk olarak 1800'lü yıllarda Güney Amerika'dan Kuzey Amerika'ya göç eden Amerikalıları konu almaktadır. Bu göçün sebebi ise bakir ve el değmemiş toprakları kapma, sahiplenme yarışıdır. Bu nedenle Batı'ya göç eden Amerikalılar doğanın zorlu yapısını ve pek çok engeli aşmak zorunda kalmışlardır. Bu engellerin en tehlikelisi ise Kızılderililer olmuşlardır. Sığır yetiştiriciliği yapmak, çiftlik kurmak, altın aramak gibi farklı sebeplerle Batı'ya giden Amerikalılar, bölgenin gerçek sahipleri olan Kızılderililer ile yıllarca süren bir savaşa girmişlerdir. Büyük katliamlar ve soykırımlar yaşanmıştır. Bunların yanına bir de Amerika'dan Batı'ya göç eden ve kolay yoldan para kazanma hırsı olan haydutlar eklenince coğrafya koşulları oldukça güç bir hale dönüşmüştür. Arazi koşullarının çetin olması, adaletin henüz olmaması ve herkesin kendi adaletini sağlamaya çalışması kovboy mitini, efsanesini oluşturmuştur. Herkesin bellerinde olan silahlar, çözilemeyen sorunları düello yöntemiyle çözmeye yaramaktadır. Yeni oluşturulmuş küçük kasabalardaki adalet anlayışı bir şerife bağlı olması şerifin de çoğu zaman işlere karışmaması dönemin zor koşullarını iyice içinden çıkılmaz bir hale getirmiştir. (Özön, 2008, s.216-219).

1850'li yıllarda vahşi batının öyküleri romanlaştırılmıştır. Western'in film versiyonundan önce ilk çıkanlar western romanlarıdır. 1900'ün başlarındaysa artık neredeyse tüm topraklar sahiplenilmiş, altın yatakları satılmış ve kasabalar büyüyerek şehirleşme başlamıştır. Yani sinemanın gelişile eş zamanlı olarak Vahşi Batı da modernleşmeye başlamıştır. Bu romanlar sinemanın keşfinden sonra filmleştirilmiştir. Sessiz dönemde de oldukça büyük ilgi görmüş ve sayıları artmıştır. Fakat sesli döneme geçilmesi Western'e pek yaramamıştır. Çünkü sessiz dönemde normal karşılanan Western filmler, izleyicinin sese ve diyaloglara alışmasından sonra yok denecek kadar az diyalogları yani diyalogsuzlukları nedeniyle izleyicinin ilgisini yitirmesine sebep olmuştur. Fakat bu dönemde ucuza mal edilen basit westernlere ilgi devam etmiştir. Western'in bu durumdan kurtulması da kolay olmamış yıllarını almıştır. (Özön, 2008, s.216-219).

Western türü filmlerin senaryo ve dramatik yapısı göz önüne alındığında tipik Amerikan sineması örneği görülmektedir. Giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan hikâyelerde her zaman iyiler ve kötüler yani haydutlar çatışmaktadır. Sonunda kazanan yine, diğer popüler türlerde ve klasik Hollywood anlatısında olduğu gibi iyiler olmaktadır. Bir kovboy karakterini tanımlayan pek çok şey vardır.

Şapkası, belindeki silahı, kıyafeti, mahmuzlu ayakkabıları ve de en önemlisi atı. Mekânları belirleyen en önemli yerler ise; kasaba meydanı, bar, şerifin ofisi ve motel'dir. Çevre ise çorak arazilerden oluşur ve genellikle geçim kaynağı sığır yetiştiriciliği, altın aramacılığı ve haydutluktur. Kadınlar genellikle fahişe rolleriyle barda görünseler de evli olan kadınlar oldukça saygın karakterleriyle, genellikle eşlerinin ve haydutların dahi saygı gösterdiği kişilerdir. Ama bardaki kadınlar şiddete, küfre ve kötü muameleye maruz kalmaktadırlar. Ana karakterin savaştıkları kişiler genellikle haydutlardır ve bazen de Kızılderililer. (Özön, 2008, s.216-219).



Resim24: Western Türündeki “3:10 To Yuma” (3:10 Yuma Treni) Filminden Bir Görsel.

2007 Hollywood yapımı *3:10 To Yuma* (3:10 Yuma Treni) filmi; konusu, anlatı yapısı, senaryosu ve karakterleriyle bilindik Western filmlerinden oldukça değişik bir öyküye sahiptir. Hemen hemen her popüler filmde olduğu gibi bilindik dramatik yapıya sahiptir ve yine bir iyi ve bir kötü çatışması vardır. Fakat bu çatışma o kadar iyi kurulmuştur ki filmin sonunda iyi karakter ölür ve kötü karakter bu güne kadar benzerine rastlanmamış bir kahramana dönüşmektedir. Film, içerdiği mesajlar ve göndermeler nedeniyle de bilindik Hollywood filmlerinin dışına çıkmayı başarmıştır. Sistem, birey ve din eleştirisini dahii filmde birçok eleştiriye görmek mümkündür.

Westernlerin öyküleri; Batı'ya göç, yeni yerleşim, avcılık, çiftçilik, hayvancılık, çobanlık, sürü götürme, altın arama, at ehlileştirme, yerlilerin imhası ve süvariler, demiryolu yapımı, posta arabası, tren ve banka soygunları gibi konular üzerinde yoğunlaşmaktadır. (Abisel, 1995, s.97-98).

Tüm popüler tür filmlerinde olduğu gibi westernlerde de olay örgüsü, nedensellik üzerine kuruludur ve klasik anlatı modeline uygun olarak düzenlenir. Öte yandan bu model, dengenin bozulması ve dengenin yeniden kurulması düzenine bağlıdır. Her popüler türde olduğu gibi girişte çevre ve karakterler tanıtılır. Bir süre sonra da dengeyi bozan ya da bozacak olan etkenler devreye girer. Gelişme bölümünde tüm çelişkiler ortaya konur ve küçük çatışmalar sergilenir ve olaylar adım adım gerilimin doruk noktasına yani finale doğru ilerler. Sonunda büyük bir çatışmaya girilir ve genellikle iyi olan her zaman kazanır. (Abisel, 1995, s.97).

6.13. Politik Tür Film Senaryosu

Tüm filmler genel olarak politiktir, ancak her film aynı oranda ve tarzda politik değildir. Sinema sanatının bugüne kadar ürettiği en gelişmiş, incelikli ve verimli politik filmleri Üçüncü Sinema filmleridir. Bu sinema, kısa anlamıyla politikadan çok daha fazlasıyla ilgilenen politik bir sinemadır. Toplumsal, kültürel özgürleşmenin sineması olarak kabul edilmektedir. Toplumsal ve kültürel özgürleşme, çok daha köklü ve yaygın bir dönüşümü gerektirir. Eğer sinema buna kendi tarzında, göreceli olarak alçakgönüllü bir katkıda bulunacaksa, bu yalnızca filmlerle olmamalıdır. Aynı zamanda yapım ve algılamada da bu dönüşümün farkı hissedilmelidir. (Wayne, 2009, s.10-11).

Üçüncü Sinema, politik ve sinematografik sistemlerin ve filmlerin doğrudan çarpışmasını amaçlamaktadır. (Hayward, 2012, s.549). Bu nedenle sosyalizmin ülküsünü yaymaya çalışan politik bir duruşa sahiptir. Solonas ve Getino'nun deyimiyle; *“ideolojik açıdan kusurlu film yapma faaliyetlerine karşı gelmeye çalıştığı için, görünüşte kavramlaştırma açısından politik bir sinemadır.”* (Hayward, 2012, s.616).

Bu sinema, 1968’de, Grupo Cine Liberaci3n adındaki bir grup radikal Arjantinli sinemacı,  b3lml ve üç buçuk saatlik *La Hora De Los Hornos (Fırınların Saati)* adlı belgesel niteliğindeki politik tür filmi yapmalarıyla ortaya çıkmıştır. (Hayward, 2012, s.615).

Politika, devlet işlerinin düzenli, programlı ve sistemli bir şekilde yerine getirilebilmesidir. Politik s3zcğ de; siyasetle ilgilenen, uğraşan anlamlarına gelmektedir. O halde zaman içerisinde oluşmuş “*Politik Tür*” de egemen ideolojilere karşı duran ve politik y3nden toplumu uyarma kaygısı olan filmlerdir. Politik tür sinemanın ilk yıllarından itibaren olsa da sinemada daha aktif bir şekilde kullanılabileceğİ, ilk kez 1960 ve 70’li yıllarda ortaya çıkan nc Sinema’dan sonra anlaşılmıştır. Bu türün çıkış amacı aslında sadece politik eleştiri yapmak değİl, aksine toplumsal ve kültürel bir 3zgrleşme hareketi yaratmaktadır. Nitekim 60’lı ve 70’li yıllar arasında Arjantin’de ortaya çıkılmış ve dünyaya yayılmıştır. Hemen sonrasında nc sinemanın etkileri ülkemizde yani Türk Sineması’nda da g3rlmeye başlanmıştır.

nc Sinemanın asıl kilit ilgi alanlarından biri, baskılanan ve s3mrlen insanların bu durumun farkına vardıkları ve bununla ilgili bir şeyler yapmaya karar verdikleri süreçtir. Birri’ye g3re, devrimci bir sinema her şeyden 3nce izleyicide politik bilinci uyandırmaya çalışan sinemadır. (Wayne, 2009, s.26).

Politik tür filmler sadece nc Sinema filmleri olmanın dışına çıkarak, farklı türlerle de etkileşim halinde izleyiciye sunulmuştur. nc Sinema’nın tam karşılığİ olmasa da Türk Sineması’nda politik eleştiri içeren filmler de yapılmıştır. Yılmaz Güney Sineması bunun en iyi 3rneklerinden biridir. Yılmaz Güney’in politik türdeki en 3nemli film yapıtlarından biri senaristliğini Yılmaz Güney’in yaptığı, y3netmenliğini yine şerif G3ren ve Yılmaz Güney’in yaptıkları 1982 yapımı “*Yol*” filmidir. *Yol* filmi Cannes film festivalinden Altın Palmiye 3dl alarak Türk Sineması’nı ilk kez dünyaya tanıtmıştır. 3zellikle 12 Eylül 1980 darbesinin hemen sonrasında; içerdiği dram ve politik 3ğeler y3nnden Türk Sinema tarihinde 3nemli bir yer edinmiştir.

Fakat Yılmaz Güney’den 3nce nc sinemanın etkilerini üzerinde taşıyan, fakat politik y3nn komedinin altına gizleyen, senaristliğini İhsan Yüce ve y3netmenliğini Atıf Yılmaz’ın yaptığı 1978 yapımı “*Kibar Feyzo*” filmi adeta popüler politik tre verilebilecek

en iyi örneklerdendir. Dönemin şartları ve baskısı altında, 12 Eylül 1980 askeri darbesi öncesi çekilmiş “*Kibar Feyzo*” filmi, içerdiği toplumsal ve politik eleştirilerle toplumu uyandırabilmek adına yapılmış tüm özellikleri üzerinde taşımaktadır.

Film, temel olarak iktidar olgusunu, feodaliteyi, kapitalizmi, kadının ve kadın bedeninin değersizliğini, erkek egemenliğini, dini yapı, örf ve adet kavramlarını sorunsallaştırmaktadır. Diğer yandan ise toplumu bilinçlendirmek, hak ve özgürlükleri izleyiciye aktarmak adına; sosyalizm, demokrasi, sendikalaşma, örgütlenme ve özgürlük propagandası yapmaktadır. Filmin ana yapısı her ne kadar feodal sistemi eleştirisi üzerine kurulmuş olsa da içeriğinde kadın erkek eşitsizliğinden, din, örf ve adetlere kadar pek çok eleştiri gözlemlemek mümkündür.



Resim25: Politik Türdeki “*Kibar Feyzo*” Filminden “Faşizm” Eleştirisi Görseli.

Film; anlatı olarak Feyzo karakterine hayat veren Kemal Sunal’ın, işlediği cinayet sonrası görülen davada, hâkime savunma yapması olarak şekillendirilmiştir. Açılışla birlikte Feyzo, savunmasını yapmak için ayağa kalkar ve doğrudan kameraya bakarak hikâyesini anlatmaya başlar. Başkarakter, kendini içinde bulunduğu duruma sürükleyen olayları doğrusal geriye dönüşlerle samimi bir şekilde anlatır. Feyzo’nun henüz ilk sahnede hâkime kendini tanıtip, olayları aktarmaya başladığında aslında ilk mesajını net bir şekilde vermektedir: “*Bu*

hayat bizde can ciğer koymadı. Ama.. Biz biliriz günah kimdedir. Fukaralıktır her şeyin başı Hâkim beyim. Bunu geç anladık.”

Feyzo bu sözüyle içine düştüğü durumla fakirliği ilişkilendiriyor gibi görünse de burada açık bir sistem eleştirisi görmek mümkündür. Feodal sistem ve kendisinden sonra gelen kapital sistemin, sınıf ayrılığı yarattığını, fakirin daha da fakir, zenginin daha da zengin olmasına yapılan bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Çünkü içerisinde bulundukları fakirliğin nedeni, yaşamaya alıştıkları ve karın tokluğuna adeta kölelik yaptıkları, Maho Ağa’nın hüküm sürdüğü feodal sistemdir.

Film dramatik yapı, senaryo, yönetmenlik ve oyunculuklarıyla Türk Sineması’nın en önemli filmlerinden biridir. İşlemiş olduğu konu evrenseldir ve hatta bugün Türkiye’nin içinde bulunduğu duruma da oldukça yakındır. İlk yapıldığı dönemlerde yasaklı filmler listesine giren film ancak ileriki yıllarda sinemada gösterilebilmiştir. Kemal Sunal’ın bu filminden hemen iki yıl sonra yani 1980’de oynadığı bir başka önemli politik türdeki film ise *Zübük* filmidir. *Zübük* filmi, Aziz Nesin’in aynı adlı kitabının uyarlamasıdır ve Türk Sineması için oldukça önemli politik filmlerden biridir.

Film klasik Hollywood popüler türlerinde olduğu gibi dramatik yapısı giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Senaryo açısından değerlendirecek olursak; politik, dram ve komedi türlerinin birleşimiyle oluşmaktadırlar. Fakat asıl özelliği politik ve dram yaklaşımının komedinin altına gizlenmiş olmasıdır. Bunun en önemli katkısı da film göze batmadan toplumun her kesiminin izleyebileceği bir komedi olarak, uyanışı başlatacak politik yaklaşımı izleyicinin bilinçaltına yerleştirmeyi başarmasıdır. Bu filmlerdeki politik düşünceler izleyicinin bilinçaltına onu güldürerek yerleştirmektedir. Bu nedenle senaryodaki tür kavramı ve alt türlerle yapılan bağlar, en az senaryonun kendisi kadar önem arz etmektedir.

6.14. Suç ve Gangster Türü Film Senaryosu

Türk Dil Kurumu’na göre suç, genel ahlak ve yazılı kanun kurallarının bilinçli veya bilinçsizce uygulanmamasına veya çiğnenmesine denir. Bu kurallara uymayan kişiler de suçlu olarak nitelendirilir. Suç, pek çok filmin ve film türünün konusunda yer alan çıkış noktasıdır.

Çünkü filmler genel olarak bir iyi ve bir kötü üzerine kurulur. Bunların arasındaki çatışma da suçluluğu doğurur. Kötü karakterler genellikle suçluluğu temsil ederler. Ya da başka bir deyişle kanunlara uymayacak kadar kötü oldukları için suçludurlar.

Sinema genel olarak; doğal akışa uymayan, ters olan öyküler üzerine kurulur. Gerçek hayatta da genellikle doğal akışa uymayan veya ters olan davranışlar suçu doğurur. Bu nedenle her filmde az ya da çok, küçük ya da büyük bir suç unsuru bulunmaktadır. Bu sinemanın ilk yıllarından itibaren yapılmaktadır. Fakat bazı filmler tamamen suç üzerine kurulurlar. Bu filmlere en iyi örneklerden biri de; Henri Charriere'nin yazdığı, kendi hayatını ve yaşadıklarını anlattığı kitap uyarlaması olan *Papillon (Kelebek)* filmidir.

Filmde “Kelebek” lakaplı ve suçlu bir adamın hayatı ve yaşadıkları anlatılmaktadır. Kelebek işlediği bir suç yüzünden yüzlerce mahkûmla birlikte çok kötü koşullara ve katı disipline sahip adada bulunan bir hapishaneye götürülmesiyle başlar. Daha yoldayken hapishaneden kaçma planları yapar fakat bu hapishaneden o güne kadar kaçmayı başaran kimse olmamıştır. Bunu başarabilmek için parası olan biriyle anlaşma yapmak için bir kalpazanı seçer ve onu koruması karşılığında kaçması için ödeme yapması gerektiği konusunda anlaşılır. Hapishane süreci oldukça zorlu geçer ama bir gün hapishaneden kaçmayı başarırlar. Gittikleri adada yakalanıp geri getirilirler ve namı diğer Kelebek ceza olarak hücre hapsine atılır. Yıllarca hücrede kalan Kelebek yaşlanmış olarak dışarı çıkar. Anlaşma yaptığı kalpazanla artık aralarında bir dostluk oluşmuştur ve cezalarının geri kalanını çekmek için yine yakınlardaki kaçması imkânsız gibi görülen başka bir adaya götürülürler. Artık yaşlanmış olan Kelebek özgürlüğünü geri kazanmak için sal vazifesi gören birkaç çuval Hindistan ceviziyle engin dalgaların olduğu suya atlar. Arkadaşı kalpazan ise orada kalmayı kabullendiği ve korktuğu için atlayamaz. Kelebek ise bu sayede özgürlüğüne kavuşur ve geri kalan kısa hayatı boyunca özgür bir adam olarak yaşar.

Kelebek filmi klasik Hollywood anlatı yapısına sahip popüler bir filmidir. Filmin dramatik yapısı; giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Genelde popüler türdeki suç filmlerinin hepsinde bu dramatik yapı görülmektedir. Suç ve dram türünde olan film oldukça iç karartıcı bir yapıya sahiptir. Bu da suçlunun içine düştüğü durumu izleyiciye hissettirmek, yaşatmak adına yapılan bir girişimdir.

Genelde suç filmleri ikiye ayrılmaktadır. Bunlardan ilki gerçek suçlular, diğeri ise bir suç işlemediği halde üzerine bir iftira veya suç atılan masumlardır. Gerçek suçluları konu alan filmlerin senaryolarında genellikle izleyici ile özdeşleşme kurulmaz fakat üzerine iftira veya suç atılan kahramanın izleyici ile özdeşleşme kurması amaçlanır. Anlatı yapısı olarak iki suç türü film de senaryoda birbirine benzer şekilde ele alınır. Fakat gerçek suçlunun neden o suça bulaştığı ve içinden nasıl çıkacağı gibi pek çok farklı sorunlar anlatılırken, suçsuz olan kahramanda filmlerinde ise genelde suçsuzluğunu ispatlama ve onurunu geri kazanma üzerine tek yapı kurulmaktadır.



Resim26: Suç Türündeki “*Papillon*” (*Kelebek*) Filminden Bir Görsel.

Gangster türü filmler de Hollywood’un sıkça yaptığı popüler filmler arasındadır. Gangster filmleri ilk olarak 1920’lerde yapılmıştır. Sesli sinemaya geçildikten sonra da Amerika’da başlayıp büyük buhranın ardından oldukça başarılı örneklerle Hollywood Sinemasındaki yerini almıştır. Bunun sebebi ise buhran dönemlerinde oldukça sıkıntılı dönemler yaşanması ve paranın en kolay kazanılabildiği alan olan mafyalığın oldukça fazla gündeme gelmesidir. Bu filmlerde erkek egemen bir yapı mevcuttur. Silahlar, para, alkol, uyuşturucu ve kadınlar gangster filmlerinin vazgeçilmezidir. Gangster filmlerine, bir bakıma şehirli kovboylar demek de yanlış olmayacaktır. Çünkü adalete rağmen sokaklarda çatışmaların, gangsterler arası çekişmelerin yaşandığı Amerika da bir gerçektir. Bunlar her gün

haberlere konu olduğu için çokça da filmleri yapılmıştı. Bu filmlerde anlatılanların çoğu da gerçek hikâyelerden esinlenilmiş hikâyelerden oluşmaktaydı. Tüm bu durumlar gangsterleri ve onların yaşam biçimlerini ilgi odağı haline dönüştürmüştür. (Hayward, 2012, s.165-167).

Amerika'daki gangster çetelerini konu alarak oluşturulan bir film türü çeşididir. Gangster filmleri sesli sinemaya geçilmesiyle birlikte gelişim göstermiştir. Gangster türü filmler, Amerika'da şehirlerdeki mekânları haraca bağlayan, şehirleri kendi nüfuz bölgeleri olarak ayıran ya da bölen, bu nüfuz bölgelerini genişletmek için birbiriyle zaman zaman da polisle her vakit çatışan çeteleri konu almaktadır. Acımasızlık ve şiddet bu filmlerin başlıca referanslarından biridir. Polisiye türü filmlerden ayrı olan gangster filmlerinde, olaylar kadar karakterler de önem taşmaktadır. Gangster filmleri bazen öz eleştiri bazen de toplumsal eleştiri özelliği de taşıyabilmektedir. Bu tür eleştiri yapan filmlerde, insanların hangi şartlar altında ve nasıl gangsterliğe itildikleri anlatılmaktadır. Gangsterler, yaşama ve hayatta kalma savaşı içinde, kendilerini kuşatan kurallara ve sistemlere baş kaldıran umutsuz insanlar olarak ele alınmaktadır. Bu filmler, toplumda değişen değer yargılarına göre, kimi zaman gangsterlerin, kimi zaman da onlarla mücadele eden kanun insanları işlenmektedir. (zn, 2008, s.239).



Resim27: Gangster Türündeki *The Godfather (Baba)* Filminden Bir Görsel.

Gangster filmleri, erkek kahramanların rol alması, silahların ve kabalığın ön planda olması nedeniyle kent westernlerine benzetilmiştir. Fakat kurallara uyulabilen bazı western

filmlerin aksine, gangster filmi karakterleri ölümden başka kural tanımamaktadır. Gangster filminin merkezinde, toplumsal imkânsızlıklar ve güç elde etme arzusu arasındaki çelişki vardır. Gangster toplumsal kısıtlamalara boyun eğmektense daha kısa bir hayat yaşamayı seçecektir. Bu nedenle, bir kadercilik ve umursamazlık atmosferi filmin içinde hâkimdir. Fakat izleyici; kuralın olmadığı/uygulanmadığı ve şiddete şiddetle karşılık verilen film boyunca, toplumsal çöküşün eşiği öyküsünü getiren bir anlatı olarak kentsel bir kabusu tanık olmaktadır. (Hayward, 2012, s.166).

Popüler bir tür olan gangsterin anlatı yapısı, bir gangsterin yani karakterin ortaya çıkışı, yükselişi ve düşüşü olarak ele alınmaktadır. İzleyici için ideolojik yankıları olan bir öğrenme eğrisini takip eder. Ancak başlangıçta kahramanın kanunsuzluğu ile özdeşleşme gibi bir durum söz konusu değildir. Karakterin ölüme doğru yol alan ve kaçınılmaz olan gidişi sırasında, başlangıçta kendinin farkına varması, izleyici için arındırıcı bir işlev görür: onun hatalarından çıkarımlar yapar. Ayrıca, erkek kahramanla romantik bir aşk ilişkisi olan kadının kahramanın kucağında öldüğü kullanımı, izleyicinin hoşuna giden ve bundan dolayı gangstere anlayış göstereceği bir kullanımdır. Bu nedenle filmin mesajı; gangster şiddeti Amerikan toplumunu tehlikeye attığı için ölmelidir. Film genel olarak izleyiciye ahlaki açıdan kahramanı haklı gösterme duygusu sağlamayı amaçlasa da nihayetinde kahraman kaybetmek ya da ölmek zorundadır, diyen Amerikan toplumunun eleştirisini içinde barındırmaktadır. (Hayward, 2012, s.166).

6.15. Gizem ve Gerilim Türü Film Senaryosu

Gerilim, korkuyla korkusuzluk arasındaki ince çizgi ya da diğer bir deyişle bilinmeyene karşı verilen tepkidir. Örneğin, gündüz vakti bir mağaraya veya karanlık bir kömürlüğe dahi girmek genellikle insanların gerilmesine neden olur. Mağaranın içine girdiğinde korkan biri mağaraya birkaç metre öteden bakınca hiçbir şey hissetmez. Ancak gelip mağaranın girişinden içerideki karanlığa baktığında gerilim kendini gösterir. İşte o kapıdan bakış süreci gerilimdir. Çünkü içeride bilinmeyen ve korkulması gereken bir şey olduğu düşüncesi bir anda bilinçaltından dışarı çıkmıştır.

Gerilim türü, film türleri açısından geniş bir alanı kapsadığı için tanımlanması zor bir tür. Gerilim filmleri, genellikle şüphe hikâyeleri anlatan filmlerdir; kara film, suç, gangster, bilimkurgu ve korku filmleri ise tıpkı dedektif filmleri gibi filmler de yapılarında gerilim içermektedirler. Herhangi bir kesinlik peşinde koşan dehşet filmleri gerilim filmlerinden ayrı olarak sınıflandırılmalıdır. Çünkü bir gerilim filminin dehşeti izleyiciye azar azar sunması gerekmektedir. (Hayward, 2012, s.180).

Her şüphe veya gizem, gerilim değildir. Şüphe veya gizemin sonunda herhangi bir korku yatıyorsa, işte o gerilimi oluşturur. Bu nedenle gerilim filmleri diğer türlerden ayrılması en zor türlerden biridir. Bunun sebebi ise neredeyse her film türünün kendi içerisinde bir gizem ve gerilimi barındırmasıdır. Gerilim filmleri en çok da korku filmleriyle karıştırılmaktadır. Bunun sebebi ise her ikisinde de yoğun miktarda gerilim barındırıyor olmasıdır. Gerilimi korku veya diğer tüm türlerden ayırmak için içerisinde taşıdığı gizem ve şüphe öğelerine bakılmalıdır. Bu türün anlaşılmasındaki en etkin yöntem budur.

Gerilim filmleri, izleyicide korku ve endişe yaratmak için olay örgüsünün karmaşıklığına ve içinden çıkılamayacak yapısına bel bağlamaktadır. Çocukluğa ait ve çoğu bastırılmış, doğası gereği röntgenci ve cinsellikle ilgili olan fantezilere başvurarak korkularla oynamayı amaçlar. Gerilim filmlerinin ustası, beklenti yaratma ve şüphe inşa etme konusundaki başarısıyla Alfred Hitchcock'tur. Onun modern gerilim filmini yaratan yönetmen olduğu tartışmasızdır. (Hayward, 2012, s.180).

Popüler bir tür olan gerilim filmleri, klasik Hollywood anlatı yapısına sahiptir. Senaryolarının dramatik yapısı; giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Gerilim filmleri izleyicide korku ve endişe verici duyguları tetiklemek için karmaşık olaylar örgüsünden beslenirler. Bu olaylar örgüsü kendi içerisinde daha çözülmeden, başka karmaşıklıklarda ortaya çıkmaktadır. Yani film süresi boyunca şüphede bir artış, sonra bir düşüş ve o düşüşün hemen ardında da ortaya çıkacak küçük bir şüpheyle tüm olay örgüsü tekrar yükselişe geçmektedir. Sonra da olayın çözümüne kadar bu gerilim artarak devam eder. Sinemada gerilim deyince kuşkusuz akla gerilim filmlerinin gerçek ustası Alfred Hitchcock gelir. Hitchcock filmlerinin senaryosunda kurulan yapı o kadar iyidir ki izleyiciyi sabırsızlaştırır ve izleyici kendini katilin kadını öldürmüş olmasını isterken bulabilir. Buna

örnek olarak; Alfred Hitchcock’un 1954 yılında yaptığı, *Rear Window* (*Arka Pencere*) filmi verilebilir.



Resim28: Gizem – Gerilim Türündeki “*Rear Window*” (*Arka Pencere*) Filminden Bir Görsel.

Tüm olayların neredeyse tek mekânda geçtiği film yaklaşık iki saat boyunca geriliminden hiçbir şey kaybetmez ve aksine gittikçe artan bir gerilim potansiyeline sahiptir. Film anlatı yapısı olarak; insanların ruh hallerini, karakterlerini, davranışlarını da çok iyi analiz edip izleyiciye aktarmaktadır. Film, fotoğraf sanatıyla uğraşan bir adamın ayağının kırılması sonucu tüm bacağı beline kadar alçıya alınmış ve evde otururken ki haliyle başlar. Evde canı sıkılan adam bir süre sonra arka penceresinden görebildiği diğer komşularını izler. Tek başına da yaşayan adamın bu izleme alışkanlığı bir süre sonra röntgencilğe dönüşür. Adam yanına her gün gelen masözü ve sevilisine de komşularının yaptıklarını anlatmaktadır. Çok güzel bir kadın olan sevgiliyle de arasında sorunlar vardır. Tüm bu olaylar yaşanırken adam bir süre sonra sürekli kocasıyla kavga eden bir kadının ortalarda olmadığını fark eder. Adamın şüpheli hareketlerinden içini bir kuşku kaplar ve dürbünle izlemeye devam eder. Bir süre sonra sadece pencereden izleyerek adamın katil olduğunu ve karısını öldürdüğünü düşünmeye başlar. Eve gelen sevgilisi ve arkadaşları ona inanamaz ama bir süre sonra hepsini buna ikna eder. Gerilimin git gide arttığı filmin sonunda adam gerçekten katil çıkar.

Arka Pencere, Alfred Hitchcock'un tek bir odanın içinden sadece farklı açıları kullanarak çektiği muazzam bir gerilim-gizem filmidir. Anlatımda bunların yanı sıra para, aşk ve seks üçgenini çok iyi kullandığı da açık bir şekilde görülmektedir. Gerek kamera açıları, gerek oyuncu yönetimi, gerekse filmin genelinde yaratmış olduğu gerilimle, Alfred Hitchcock modern sinemaya bu konuda oldukça büyük bir yön vermiştir. Hitchcock'un bir yönetmen olarak senaryoya bakışı ise şu şekildedir.

“Çekim yaparken asla senaryoya bakmamakla her zaman övünmüşümdür. Çünkü filmin tamamını tüm kalbimle bilirim. Sette eklemeler yapmaktan her zaman korkarım. Çünkü, insanın yeni fikirler üretmek için bol zamanı olabilir, ama bu yeni fikirlerin değerini tartışmak için stüdyoda yeterli zaman olmayabilir.” (Truffaut, 1987, s.286).

Fakat burada Alfred Hitchcock kadar önemli bir diğer kişi ise *Arka Pencere* filminin senaristi olan John Michael Hayes'tir. Filmdeki gizem ve gerilimin asıl sebebi, öykünün yaratıcısı Hayes'in filmin senaryosunda kurduğu dramatik yapıdan kaynaklanmaktadır. Eğer sinemanın senaryosunda böyle bir dramatik yapı kurulmasıydı, Alfred Hitchcock'un adı bu gün hiç duyulmamış dahi olabilirdi. Çünkü senarist olan Hayes sadece *Arka Pencere* filmini değil, 1950'li yıllarda Hitchcock'un çektiği toplam dört filminin senaristliğini yapmıştır. Fakat buna rağmen Amerikalı bir senarist olan Hayes'in adı neredeyse hiç duyulmamıştır. Sinema sanatındaki en büyük tartışma konusu aslında bu olmalıdır. Bunu yine sinemanın en iyi yönetmenlerinden biri olan Alfred Hitchcock'un kendisinden duymakta faydalı olacaktır. Topaz'ın Paris'te yapılan çekimleri sırasında basına yaptığı bazı yorumlarda Hitchcock kuşkularını ve endişelerini şu şekilde dile getirmiştir:

“Bana göre, bir filmin yüzde doksan dokuzu yazıldığı zaman bitmiştir. ...Bazen onu çekmek zorunda olmamayı yeğlerim. Filmi aklınızda kuruyorsunuz, ama ortaya bambaşka bir şey çıkıyor. Oynatmayı düşündüğünüz oyuncular alamıyorsunuz, doğru dürüst dağıtım yapamıyorsunuz. İsterdim ki bir IBM'im olsun, bir taraftan senaryoyu sokalım, öte taraftan film çıksın hem de bitmiş ve renkli olarak.” (Truffaut, 1987, s.11).

SONUÇ

Sinemanın doğumu, sinematografin icat edildiği tarih olan 1895 yılı kabul edilmektedir. İlk sinema filmleri; trenin gara gelişi ve işçilerin fabrikadan çıkışı gibi basit, senaryosuz belge niteliğindeki görüntülerden oluşmaktadır. George Méliès tarafından 1902 yılında çekilen *A Trip to the Moon (Ay'a Yolculuk)* filmi ise tarihin ilk öykülü filmi, dolayısıyla da sinemada senaryonun doğuşu olarak kabul edilmektedir. Méliès tarafından yazılan ilk senaryonun nasıl bir metin olduğu hakkında elimizde net bir bilgi olmasa da senaryonun şu anki formundan oldukça eksik bir biçim ve içeriğe sahip olduğu bilinmektedir. Méliès'in *Ay'a Yolculuk* filmi sinemayla neler yapılabileceğini göstermiş, sinemanın gücünü gören girişimciler sinema filmi üretimine yönelmişlerdir. Bu süreçte çok sayıda sessiz film çekilip izleyiciye gösterilmiştir. İzleyicinin gün geçtikçe artan ilgisi karşısında sinemada film üretimi artmaya, film üretimi arttıkça da gelişmeye başlamıştır. 1920'li yıllara kadar sinema filmi üretimi ve gelişimi hız kesmeden devam etmiştir. Bu dönem boyunca senaryonun içerik özelliklerinde bir takım değişim ve gelişimler olurken, biçim olarak önemli bir gelişim ve değişim göstermemiştir. Senaryolar uzunca bir süre basit tiyatrosu metinler olarak varlığını sürdürmüştür. İçerik olarak çeşitli senaryoların yazılmasıyla; güldürü, western, korku, fantastik, bilimkurgu gibi pek çok tür ortaya çıkmıştır. Fakat bu dönemde üretilen filmlerin hemen hepsi tiyatro kökenli oyuncular, yazarlar ve yönetmenlerle çalışılması nedeniyle senaryo ve dolayısıyla sinema tam anlamıyla kendi anlatımını ve dilini yaratamamıştır. 1920'li yıllarda Charlie Chaplin gibi sinemada deneyim kazanmış sinemacılar, sinemanın kendi dilini yaratmaya başlamasına öncülük etmişlerdir. Eş zamanlı olarak eknolojinin de gelişmesiyle, 1926 yılında sesin film üzerine ilk kez görüntüyle birlikte kaydedilmesi başarılmış ve bu sayede de sesli sinema ortaya çıkmıştır.

Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş ilk kez 1927 yılında *The Jazz Singer (Caz Şarkıcısı)* filmiyle olmuştur. Film sinema çevrelerinde büyük yankı uyandırmış ve filmi görmek isteyen izleyiciler sinemaların önlerinde uzun kuyruklar yaratmıştır. Sesin sinemaya girişiyle en önemli gelişme, hatta devrim olarak nitelendirilebilecek değişim ise senaryoda

yaşanmıştır. Çünkü sesin eklenmesi senaryoya ilk kez diyalog eklenmesi anlamına gelmekte, bu da günümüzde var olan senaryonun ortaya çıkması ve sinemanın kendi dilini oluşturabilmesi açısından büyük bir önem kazanmıştır. Fakat senaryoya diyalogun eklendiği ilk yıllar, sesi güzel olan tiyatro oyuncular ve diyalog yazımında deneyimli tiyatro yazarlarının sinemaya akın etmesiyle sinemada bir anda yine tiyatrosu filmlere dönüş yapılmıştır. 1930 ve 40'lı yıllar boyunca teknolojideki gelişmeler, renkli film ve ülkelerdeki farklı sinema akımları film üretimini hızlandırmış, bu da senaryoya olan ihtiyacı arttırmıştır. Git gide kendi dilini ve anlatımını oluşturmayı başaran senaryo da sinemadaki türleri arttırmış, zaten var olan türlerin de keskin çizgilerle daha da belirginleşmesini sağlamıştır.

İlk yıllarda senaryonun gelişiminde Alman Dışavurumculuğu sonraki yıllarda da İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi akımlar önemli rol oynamıştır. Alman dışavurumculuğunu en iyi temsil eden Fritz Lang'ın "*Metropolis*" filmi, sessiz sinemada senaryonun ve görsel anlatımın zirveye çıktığı film olarak kabul edilmektedir. Çünkü filmin senaryosunun dramatik yapısı ve anlattığı konu oldukça avangard bir yaklaşım sergilemektedir. Alman dışavurumculuğundan sonra senaryodaki en önemli gelişmeler ve değişimler İtalyan Yeni Gerçekçilik akımıyla yaşanmıştır. Bu sinema akımı sayesinde Alman dışavurumculuğunun hayalperest yaklaşımının aksine, sinema tamamen gerçeklik kavramına yönelmiştir. Yeni Gerçekçiliğin en iyi temsili de Cesare Zavattini'nin senaryosunu yazdığı *Ladri Di Biciclette* (*Bisiklet Hırsızları*) filmi kabul edilmektedir. Filmin senaryosu; gerek içerik gerekse dramatik yapı bakımından oldukça etkileyici bir yapıya sahiptir. Bu nedenle *Bisiklet Hırsızları* filmi modern sinemadaki gerçekçilik kavramının da öncüsü olmuştur.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, 1960'lı yıllarda Amerika'da okullu yönetmenlerin ortaya çıkması ve Amerika'nın sinemayı devlet politikasına alması, Hollywood sinemasının bir anda yükselişine sebep olmuştur. Çünkü Amerika sinemayı bir savaş silahı olarak görmeye başlamış, sinemayı da bu nedenle devlet politikasına almıştır. Amerika bu sayede hızla geliştirdiği sinemasını ve özellikle de senaryosunu, en önemli silahı olarak kültür emperyalizminde ve kapitalizmin dünyaya yayılmasında kullanmaya başlamıştır. 80'li yıllarda sinema filmlerini neredeyse tüm kıtalarda ve çoğu ülkede yayınlama imkânı bulan Amerika yani Hollywood bu sayede küreselleşmeyi, dolayısıyla da kapitalizmin dünyayı etkisi altına almasını hızlandırmıştır. Hollywood bu sayede kendi senaryo dilini ve senaryo

matematiğini oturtmayı başarmıştır. Günümüzde var olan çoğu popüler tür filminin ortaya çıkarıcısı ve kapitalist film üretim sürecini başlatan sinemanın da Hollywood olduğu bilinmektedir.

Son elli yıldır dünyanın en etkili iletişim araçları ve en güçlü silahlarından biri sinemadır. Sinemanın bu kadar güçlü olmasının asıl sebebi ise içerik, yani senaryodur. 1960'lardan günümüze kadar Amerika'da yapılan neredeyse her film “dünyanın uzaylılar, robotlar ve teröristler tarafından tehdit edilmesi ya da ele geçirilmesi, Amerika'nın da sonunda dünyayı kurtarması” gibi temaları işlenmektedir. Bu şekilde popüler, kapitalist, emperyalist ve gerçeklikten uzak bir sinema oluşturulmuş ve toplumlar katarsis saçan bu filmlerle kontrol altına alınmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın amacı; öykülü sinemanın ilk ortaya çıktığı 1902 yılından itibaren sinema filmlerinin çıkış noktası olan senaryonun, günümüze ulaşana kadar kat ettiği mesafeyi en yalın, sade ve anlaşılır bir şekilde ortaya koymaktır. Günümüz öykülü sineması için hayati öneme sahip olan senaryo hakkında bu güne kadar tüm ayrıntılarıyla ele alınarak yapılmış yeteri kadar akademik çalışma olmaması, bu çalışmanın yapılma amacındaki en önemli etkenlerden biri olmuştur. Bu nedenle bir fikrin filme alınmak üzere yazımı tamamlanmış bir senaryo haline gelene kadar geçtiği yolları yalın ve anlaşılabilir bir dille anlatılması amaçlanmıştır. Bunun yanı sıra, senaryonun hangi sanat dallarıyla yakın olduğu, hangilerinden beslendiği ve senaryonun gelişim evleri hakkında bilgiler vererek, bir sinema senaryosunun nasıl yazıldığı ve yazım aşamasında nelere dikkat edilmesi gerektiği ele alınarak ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Bunların yanı sıra, sinemadaki türlerin senaryolarda nasıl şekillendiği ve tür senaryolarının nasıl ortaya çıktığı konusunda birtakım yaklaşımlar ortaya koyulmuştur.

Çalışma için gerekli literatür taraması yapılmış ve nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca yoruma dayalı yaklaşımlar sayesinde yazım sürecinin detaylı ve verimli ilerlemesi sağlanmıştır. Yapılan literatür taraması sonucunda gerekli bilgi ve içeriğe sahip; kitap, dergi, makale, gazete, sözlük ve tez araştırmalarına ulaşılmıştır. Güvenilir internet kaynakları da veri toplamak adına faydalı olmuş ve gerektiğinde bilgi edinilen veya edinilen bilginin teyit edildiği diğer bir mecra olarak kullanılmıştır.

Gelişen teknoloji ile sinema yapım araçları dijitalleşmiş, dijitalleşmenin getirdiği hız da bir filmin üretimini daha basit ve daha kısa sürede yapılabilir hale getirmiştir. Dolayısıyla bu da film üretimini arttırmıştır. Son yıllarda hızla gelişen teknoloji film üretimine daha da büyük bir ivme kazandırmıştır. Film üretiminin ivme kazanması, başta günümüz Türk Sineması olmak üzere dünya sinemasının içerik ve senaryo ihtiyacını da arttırmıştır. İçerik ve senaryo üretimi ise teknolojinin gelişiminden etkilenmediği için sabit hızda devam etmektedir. Çünkü senaryo insan zihninin bir ürünü olarak ortaya çıkmakta, bu da kapasitenin belirli bir düzeyden yukarı çıkamamasına neden olmaktadır. Buna ek olarak; yaklaşık yüz yıldan fazla bir süredir yapılmış ve tüketilmiş olan öyküler arasından kurtulup, farklı ve orijinal bir öykü ve senaryo üretebilmek günden güne daha güç hale gelmektedir. Bu güçlüğe rağmen, film üretim hızına ve senaryo talebine yetişebilmenin tek yolu ise senaryo yazarı sayısını arttırmaktır.

Günümüzde bir filmin gücü, ordusu olan egemen ideolojilerin gücünden kat be kat daha fazla olduğu görülmektedir. Bunu anlamak için de sinemanın çıktığı ilk yıllardan itibaren sinemacılara ve sinema filmlerine, egemen ideolojiler tarafından uygulanan sansür mekanizması örnek olarak verilebilir. Sinema sanatını diğer sanat dallarından ayıran en önemli özelliklerden biri izleyicinin uyuması ya da uyanmasını sağlayabilecek yapıda sanat eseri, yani filmler üretilmesidir. Bu sayede egemen ideolojiler her zaman sinema sanatını ve sanatçıları propaganda aracı olarak kullanmış ve kullanmaktadırlar. Aynı şekilde karşıt görüşe sahip sanatçılara da her zaman sindirme politikası uygulanmış ve günümüzde hala artarak uygulanmaktadır.

Sinemada uyumayı veya uyanmayı sağlayacak olan ise senaristler ve onların yazdığı film senaryolarıdır. Yani, senaristin ve yazdığı senaryonun aslında sinemasal açıdan böyle bir gücü olduğunu kabul etmek gerekir. Fakat buna rağmen senaristler her dönemde olduğu gibi arka planda kalmış ve kalmaya da devam etmektedirler. Bu nedenle de sinema, özellikle de son yıllarda kısır bir döngü içerisine girmeye başlamıştır. Her geçen gün bir önceki yıla göre daha fazla film yapılmakta ama özellikle klasik Hollywood anlatısına sahip popüler film türlerinin içeriklerinde önemli değişim ve gelişimler gözlenmemektedir.

Bunun birçok nedeni olsa da önemli nedenlerinden biri günümüzde yeterince nitelikli içerik ve senaryo üretimine özen gösterilmemesidir. Dünya sineması veya Türk sinemasının

en büyük sorunu da yeterince nitelikli içerik üretilmemesinden kaynaklanmaktadır. İçerik üretiminin bu denli azalmasına sebep olan şey ise kuramcılarının ve sinemacılarının, geçmişten beri olduğu gibi sinemayı hala sadece görsel bir sanat olarak görmeleri ve göstermeleridir. Öykülü ve sonrasında sesli sinemaya geçildikten sonra sinemaya sadece görsel bir sanat olarak bakmak, sinema sanatına yapılmış ve yapılacak en büyük kötülüklerden biridir. Çünkü günümüzde sinema sanatının en önemli ögesinin içeriktir. Yapımcılar, sinemaya destek veren kurum ve kuruluşlar, sponsorluk ve reklam şirketlerinin tamamı bir filmi çekmek için içeriğe yani senaryoya göre destek vermektedirler. Aynı şekilde yönetmenler senaryoya göre filmi çekip çekmemeye göre, oyuncular da yine senaryoya göre filmde rol alıp almamaya karar vermektedirler. Yani kısacası bir filmin ortaya çıkmasındaki ilk unsur içerik yani senaryodur.

Günümüzde sinema sanatının diğer tüm sanat dallarından farkı; içerisinde tüm sanat dallarını da barındırmasıdır. Örneğin, müziğin sinemada önemi ele alınacak olursa, bir gerilim filminden müzikleri çıkarılırsa ve tamamen sessiz bir film yapılırsa, gerilimden eser kalmayacağı aşikârdır. Kapı gıcırtısı olmayan bir gerilim veya korku filmi, gerilim ve korku dozunu kaybedecek dolayısıyla da niteliksizleşecektir. Daha farklı bir örnek verilecek olursa; örneğin, müzikal bir filmde müzikler çıkarılırsa, geriye müzikal film olarak tanımlanan bir türden bahsedilemeyeceği bir gerçektir. Günümüzde müzik sinemanın olmazsa olmazlarından biridir. Çünkü müzik, sinemada izleyicinin istenilen duyguya daha çabuk kapılmasını sağlayan en önemli araçtır. Bu nedenle sinemada müzik çok önemlidir ve duyguyu temsil etmektedir. Sinemadan müzik çekip çıkarılırsa duygusu yok olacak, ayrıca sinema gerçeklikten de uzaklaşacaktır. İşte sinema için müzik neyse, senaryo daha da fazlasıdır. Buna rağmen, hiçbir müzik duyguyu, ağlayan bir karakterin titreyen sesindeki tını kadar yoğun geçiremeyecektir. Bu nedenle öykülü sinemada senaryonun önemi bir bakımı görüntüye eşdeğerdir. Çünkü senaryo günlük hayatın özeti ve yaşamın küçük ve önemli bir kesitidir. Sinemada insan kullanılacaksa, insana dair her şeyi kullanmak da gerekmektedir.

Çalışma sürecinde elde edilen bir başka bulgu ise sinemada diyalogun önemidir. Sessiz sinema döneminden sesli sinemaya geçilirken Charlie Chaplin de dâhil olmak üzere pek çok önemli sinemacı, sesin yani diyalogun sinemayı sanattan koparacağını savunmuş ve diyalogun senaryoya girmesine karşı çıkmışlardır. Fakat sesli sinemaya geçildikten sonra diyalogun önemi ortaya çıkmış ve bir süre sonra karşı çıkan bu sinemacılar hatta Charlie

Chaplin dahi sesli sinemaya geçmek zorunda kalmıştır. Günümüz senaryolarında senaryonun en önemli bileşenlerinden biri olan diyalog yazarlığı filmin kalitesini belirleyen en önemli unsurlardan biri olarak görülmektedir. Diyalogun senaryoya doğallık ve inandırıcılık katması senaryonun kalitesini aynı oranda arttırmaktadır. Bu nedenle günümüz Türk sinemasındaki sorunlardan biri de senaryo yazarlarının birçoğunun diyalog yazma konusunda yetersiz kalmasıdır. Örnekle açıklanacak olursa; son yıllarda yapılan komedi filmleri ele alınıp incelendiğinde, filmlerinin genelinin, argo, küfür, hakaret ve küçük düşürmeye dayalı bir mizah anlayışı olduğu görülmektedir. Bunun en önemli sebebi de mizah becerisinin dolayısıyla da diyalog yazımının yeterince geliştirilememiş olmasıyla ilgili olduğu görülebilmektedir. Sadece mizah ve komedi üzerinden örneklenmiş olsa da günümüz Türk Sineması'nın her türdeki filminde diyalog yazımı konusunda eksiklik ve yetersizlikler olduğunu görmek mümkündür. Senaristlerin veya diyalog yazarlarının bu konuda kendilerini geliştirmeleri gerekmektedir. Bunun için de bol bol senaryo yazılarak pratik yapılması faydalı olacaktır.

Bu eksiklikler sadece diyalogla da sınırlı değildir. Günümüz Türk Sineması'ndaki en önemli eksikliklerden biri de öykü ve dramatik yapı kurmadaki yetersizliklerdir. Bu eksiklikler Türk Sineması'nın yeterli düzeyde ilerleyişini sağlayamamaktadır. Bu sadece günümüz sinemasında değil, ülkemizde sinemasının gelişinden sonraki süreçten itibaren yaşanan en büyük eksikliklerden biridir. Çünkü ülkemize özgü bir sinema türü ya da film yaklaşımları görebilmek neredeyse imkânsızdır. Türk Sineması tarihi boyunca genellikle Hollywood olmak üzere diğer ülke sinemalarının gölgesinde ilerlemiştir. Sinemanın ilk yıllardan sonra ülkemizde yayınlanan Hollywood filmlerinin tutan filmleri kopyalar halinde çoğaltılmış ve yolda ilerlenmiştir. Günümüz dahi hala varlığını sürdüren melodram filmleri bunun en iyi örneklerinden biridir. Bunun yanı sıra üretilen çok değerli filmler de bulunmakta ve hala üretilmeye de devam etmektedir. Ancak bu tür filmler sayıca diğerlerine oranla oldukça düşük kalmaktadır. Teknolojik donanım ve o donanımları kullanacak uzmanlaşmış yönetmenlerin olmaması da Türk Sineması'nı belli türler arasına sıkıştırmıştır. Örneğin, ülkemiz sinemasında bilimkurgu, fantastik ve animasyon film üretimi neredeyse yok denecek kadar az ve diğer ülke sinemalarına göre oldukça yetersizdir.

Senaryo bir filmin ortaya çıkmasındaki ilk adım, filmi çekecek olan yönetmenin de ilk ve en önemli kılavuzudur. Bu nedenle ortada bir senaryo olmazsa, öykülü bir filmde bahsetmek de mümkün olmayacaktır. Bir film, iyi ve nitelikli bir film ise bu yönetmenin olduğu kadar senaristin bağarısını da göstermektedir. Örneğin, “*Bisiklet Hırsızları*” filminin bağarılı olmasının en önemli sebeplerinden biri filmin yönetmeni olan De Sica’nın filmi iyi bir şekilde resmetmesidir. Fakat filmin iyi olmasındaki bir diğer sebep de Cesare Zavattini’nin filmin senaryosunu ve dramatik yapısını iyi bir şekilde kurmuğ olmasıdır. Aynı ekilde Alfred Hitchcock’un “*Arka Pencere*” filminin senaryosu John Michael Hayes tarafından, gizem ve gerilimi her saniyesinde diri tutup artarak finale tağıyacak kadar iyi yazılmasaydı, tek mekânda geçen filmde sadece kamera açılarını değiğtirerek harikalar yaratmanın mümkün olmayacağı da bilinen bir gerçektir. Bunun bilincinde olan Alfred Hitchcock da pek çok kez senaryonun filmdeki en önemli unsur olduğunu belirtmiğtir. Ülkemiz sinemasından *Kibar Feyzo* filmi Atıf Yılmaz’ın Türk Sineması’na kazandırdığı muhteğem bir bağyapıttır. Ama bu bağyapıtın, toplumsal, sosyal, ekonomik, bireysel ve daha da önemlisi siyasal eleğtirilerin ortaya çıkmasında, filmin senaristi olan İhsan Yüce’nin de en az Atıf Yılmaz kadar önemli olduğu bilinmesi gereken bir gerçektir.

Bir sinema filminin nitelikli bir sanat eseri olabilmesi için; öncelikle iyi bir senaryoya sahip olması ve sonrasında da görüntülerle bu senaryonun desteklenmesi gerekmektedir. O nedenle ikisini birbirinden ayırmak mümkün değildir. Nasıl ki içerik ve görsellik birbirinden ayrılamaz bir btnse, yönetmen ve senarist de filmin hayata geçmesinde ayrılamaz iki parçadır. İkisine de değer gösterilmek zorundadır.

Son yıllarda ne çıkan sinemalardan biri olan Hindistan Sineması yani Bollywood da bunun en güzel örneklerinden biridir. Bollywood’un ön plana çıkmaya bağlamasının asıl nedeni; dramatik yapısı ve senaryosuyla nitelikli filmlerin ortaya çıkmasıdır. Aynı zamanda son yıllarda birbiri ardına yapılan nitelikli filmler, Bollywood’un dünyaya açılmasını da sağlamığtır. Günümüz Türkiye’inde dahi artık Hollywood sinemasından sonra arada da olsa Bollywood sinema filmleri de gösterilmeye bağlanmığtır. Yukarıda bahsettiğimiz her ėeyi dünyanın en iyi yönetmenlerinden biri olan Alfred Hitchcock’un sözleriyle tekrar değerlendirecek olursak, Hitchcock’a göre; bir filmin yüzde doksana dokuzu senaryo

yazıldığında bitmiştir. Ayrıca iyi bir film yapabilmek için gerekli üç şey; senaryo, senaryo ve senaryo'dur.

Tüm bunları göz önüne alıp düşündüğümüzde, başta sinemamız Türk Sineması olmak üzere, dünya sinemasının bu kısır döngüden kurtulabilmesi ve gelişebilmesi için önce her biri ayrı birer içerik yaratıcısı olan senaristlere gereken önemin ve değerin verilmesi gerekmektedir. Bu sayede kendini geliştirecek olan senarist, senaryoyu sadece para kaynağı bir iş olarak yazmaktan ziyade, sanat yapmak için senaryo yazmaya başlayacaktır. Yani sinema sanatının gelişebilmesi senaristin zihninden, senaristin gelişebilmesi de özgürleşmekten geçmektedir. Sonuç olarak;



KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün: **“Popüler Sinema ve Türler”**, (1.Baskı), Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.

Abisel, Nilgün: **“Sessiz Sinema”**, (2.Baskı), Om Yayın Evi, İstanbul, 2003.

Adanır, Oğuz: **“Sinemada Anlam ve Anlatım”**, (2.Baskı), Alfa Yayınları, İstanbul, 2003.

Andrew, J. Dudley: **“Büyük Sinema Kuramları”**, Çeviren: Zahit Atam, Doruk Yayınları, İstanbul, 2010.

Arnheim, Rudolf: **“Sanat Olarak Sinema”**, Çeviren: Rabia Ünal, (1.Baskı), Öteki Yayınevi, Ankara, 2002.

Aslanyürek, Semir: **“Senaryo Kuramı”**, (2.Baskı), Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004.

Badley, Linda & Palmer, R. Barton & Schneider, Steven Jay (Derleyenler): **“Dünya Sinemasında Akımlar”**, Çeviren: Selin Yılmaz, (1.Baskı), Doruk Yayınları, İstanbul, 2016.

Bakır, Burak: **“Sinema ve Psikanaliz”**, (1.Baskı), Hayalet Kitapevi, İstanbul, 2008.

Başol, Öktem: **“Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri”**, (1.Baskı), Pana Film Yayınları, İstanbul, 2010.

Bazin, Andre: **“Sinema Nedir?” (What is Cinema?)**, Çeviren: İbrahim Şener, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011.

Bazin, Andre: **“Orson Welles”**, Çeviren: Senem Deniz, (1.Baskı), Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2005.

Brockett, Oscar G: **“Tiyatro Tarihi, Cilt 1”**, Hazırlayan: İnönü Bayramoğlu, Dost Kitapevi.

Chion, Michel: **“Bir Senaryo Yazmak” (Ecrire un scenario)**, Çeviren: Nedret Tanyolaç, Alfa Yayınları, 1987.

Eisenstein, Sergey M: **“Film Biçimi”, (Film Form)**, Çeviren: Nijat Özön, (1.Baskı), Payel Yayınevi, İstanbul, 1985.

Eisenstein, Sergey M: (Derleyen: Leyda, Jay), **“Sinema Sanatı”, (Film Essays with a Lecture)**, Çeviren: Nilgün Şarman, (1.Basım), Payel Yayınevi, İstanbul, 1993.

Field, Syd: **“SENARYO: Senaryo Yazımının Temelleri”**, Çeviri: Şerif Erol, (1.Baskı), Alfa Yayınları, İstanbul, 2013.

Hayward, Susan: **“Sinemanın Temel Kavramları”**, Hazırlayan ve Çeviren: Uğur Kutay, Metin Çavuş, Es Yayınları, İstanbul, 2012.

İri, Murat, (Derleyen): **“Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar”**, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.

Kaplan, F. Neşe & Terek Ünal, Gülin: **“Bilimkurgu Sinemasını Okumak: Göstergebilimsel Yaklaşım”** (1.Basım), Derin Yayınları, İstanbul, 2011.

Kırel, Serpil: **“Kültürel Çalışmalar ve Sinema”**, (2.Baskı), Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2012.

Korz, Michael: **“Senaryoda Diyalog”**, (1.Baskı) Çeviren: Gonca Gülbey, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2011.

Kuruoğlu, Huriye & F. Parsa, Alev, (Editörler): **“Belgesel Filmde Zamanın Ruhu: Belgesel Filmde Değişen Anlam ve Anlatım”**, (1.Baskı), Detay Yayıncılık, Ankara, 2017.

Kuyucak Esen, Şükran: **“Türk Sinemasının Kilometre Taşları”**, (3.Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2016.

Meram, Ali K. & Akpolat, Tekin: **“Senaryo Yazma Tekniği ve Sinemada Artistik Oyun San’atı”**, Kültür Kitapevi, İstanbul, 1963.

Nutku, Hülya: **“Oyun Sanatbilimi Dramaturgi”**, (1.Baskı), Mitos & Boyut Yayınları, İstanbul, 2007.

Nutku, Özdemir: **“Dram Sanatı, Tiyatroya Giriş”**, (4.Baskı), Kabalcı Yayın Evi, İstanbul, 2001.

Özarslan, Zeynep, (Editör): **“Sinema Kuramları -1: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar”**, (2.Baskı), Su Yayınevi, İstanbul, 2015.

Özön, Nijat: **“Sinema Sanatına Giriş”**, (1.Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.

Özön, Nijat: **“Sinema Uygulayımı – Sanatı – Tarihi”**, (1.Baskı), Hil Yayınları, 1985.

Öztürk, Mehmet: **“Sine-Masal Kentler: Modernitenin İki ‘Kahraman’ı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme”**, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2007.

Pudovkin, Vsevolod: **“Sinemanın Temel İlkeleri”**, Çeviri: Nijat Özön, (1.Baskı), Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966.

Ryan, Michael & Kellner, Douglas: **“POLİTİK KAMERA, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası”, (Camera Politica, The Politics and ideology of Contemporary Hollywood Film)**, Çeviren: Elif Özsayar, (2.Baskı), Yarın Yayınları, İstanbul, 2010.

Teysoy, Rekin: **“Sinema Tarihi – 1. Cilt”, (3.Baskı), Oğlak Yayınları, İstanbul, 2009.**

Truffaut, François: **“Hitchcock”, Çeviren: İlyas Hızlı, Afa Yayınları, İstanbul, 1987.**

Vogler, Christopher: **“Yazarın Yolculuğu; Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları”, Çeviren: Kenan Şahin, (4.Baskı), Okyanus Yayınları, İstanbul, 2014.**

Wayne, Mike: **“Politik Film: Üçüncü Sinema’nın Diyalektiği”, (Political Film: The Dialectics of Third Cinema)**, Çeviren: Ertan Yılmaz, (1.Baskı), Yordam Kitap, İstanbul, 2009.

Tezler

- Aytekin, Hakan & Eroğlu, İrfan: **“Bir Anlatma Vaadi: Senaryo?”**

- Cerci, Sedat: **“Belgesel Film ve Zaman İlişkisi”, Akademik Bakış Dergisi, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, 2012.**

- Güngör, Arif Can: **“Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında David Lynch ve ‘Silgi Kafa’ Filmi”, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, 2016.**

- Kırel, Serpil: **“Sessiz ve Sesli Sinemanın İlk Yıllarında Güldürü”, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, 1999.**

- MEB: **“Senaryonun Dramatik Yapısı”, Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi, Radyo-Televizyon, Ankara, 2007.**

- MEB: **“Senaryonun Temel Öğeleri”, Radyo Televizyon, Ankara, 2011.**

- Sözen, Mustafa: **“Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümlemeler” Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.**

- Sözen, Mustafa: **“Belgesel Filmin Tasarım Boyutu ve Türk Belgesel Sinemasından Örnek Uygulamalar”, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2010.**

- Şenler, Filiz: **“Animasyon Tarihi, Teknikleri ve Türkiye’deki Yansımaları”, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2005.**

- Tonga, Zahide & Voltan Acar, Nilüfer: *“Titanik Filminin Akılcı Duygusal Davranışçı Terapi Açısından Değerlendirilmesi”* Journal Of Social And Humanities Sciences Research, 2017.
- Ulusoy Önbayrak, Nilay: *“Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği”*, Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Uluyağcı, Canan: *“Sinemada Anlamın Oluşma Sürecine Bir Örnek: Neredesin Firuze”*, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Selçuk İletişim, 2006.
- Uzun Aydın, Derya: *“Benzer ve Farklı Yönleriyle Resim ve Sinema İlişkisi”*, Batman Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, (Yayınlanma Tarihi: 31.05.2017).
- Yılmaz, Hasan Ramazan: *“Yeni Gerçekçilik ve Türk Sinemasında Gerçekçilik”*, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Genel Gazetecilik Anabilim Dalı, İstanbul, 2011.

İnternet

- <https://sozluk.gov.tr/>
Site Erişim Tarihi: (20.07.2019).
- <https://m.bianet.org/biamag/sanat/162114-bu-sahte-belgesel-dedikleri-ne-ola-ki>
Site Erişim Tarihi: (21. 07.2019).

Resimler

- Resim1:** <https://www.tarihlisanat.com/magara-resimleri-buyulu-eller/>
Erişim tarihi: (20.07.2019).
- Resim2:** <https://www.filmloverss.com/12-angry-men-hakkinda-mutlaka-bilinmesi-gereken-15-detay/>
Erişim Tarihi: (20.07.2019).
- Resim3:** <https://seyler.eksisozluk.com/ercument-ekrem-talunun-agzindan-turkiyedeki-ilk-sinema-gosterimi>
Erişim Tarihi: (05.09.2019).

Resim4: <https://www.bilimkurgukulubu.com/sinema/george-Mélièsyle-aya-yolculuk/>

Erişim Tarihi: (21.07.2019).

Resim5: <http://bursafransafilmlerifestivali.blogspot.com/2012/03/sinema-ve-akmfilm-dart-guisse-duku-nun.html>

Erişim Tarihi: (06.09.2019).

Resim6: <https://bilgirazzi.com/kultur/charlie-chaplinin-hayati-ve-sarlo-karakteri.html>

Erişim Tarihi: (21.07.2019).

Resim7: <https://www.wired.com/2010/10/1006warner-bros-premieres-jazz-singer/>

Erişim Tarihi: (07.09.2019).

Resim8: <https://www.filmloverss.com/bisiklet-hirsizlari-2/>

Erişim Tarihi: (08.09.2019).

Resim9: <https://docplayer.biz.tr/69198257-Bir-anlatma-vaadi-senaryo.html>

Erişim Tarihi: (08.09.2019).

Resim10: <https://docplayer.biz.tr/69198257-Bir-anlatma-vaadi-senaryo.html>

Erişim Tarihi: (08.09.2019).

Resim11: <https://docplayer.biz.tr/69198257-Bir-anlatma-vaadi-senaryo.html>

Erişim Tarihi: (08.09.2019).

Resim12: <https://listelist.com/canim-kardesim-ertem-egilmez/>

Erişim Tarihi: (21.07.2019).

Resim13: <https://blog.ecift.com/index.php/2016/06/28/aski-en-icten-anlatan-yesilcam-filmleri/>

Erişim Tarihi: (22.07.2019).

Resim14: <http://laplumeetlimage.over-blog.com/article-titanic-de-james-cameron-121673391.html>

Erişim Tarihi: (22.07.2019).

Resim15: <http://www.beyazperde.com/galerileri/filmler/galerileri-88803/?page=5>

Erişim Tarihi: (23.07.2019).

Resim16: <https://www.hevinlike.com/2019/04/yldzlararas-interstellar-filmi.html>

Erişim Tarihi: (23.07.2019).

Resim17: https://www.youtube.com/watch?v=0daS_SDCT_U

Erişim Tarihi: (23.07.2019).

Resim18: https://jamesbond.fandom.com/wiki/James_Bond_films

Erişim Tarihi: (24.07.2019).

Resim19: <https://eksisinema.com/nanook-of-the-north-1922-bir-zaman-makinasi/>

Erişim Tarihi: (25.07.2019).

Resim20: <http://www.familiarstrangersmovie.com/trailer.html>

Erişim Tarihi: (25.07.2019).

Resim21: <https://www.gecce.com/haber-kayip-balik-nemonun-devam-filmi-gelior>

Erişim Tarihi: (26.07.2019).

Resim22: <http://collider.com/alien-covenant-ending-explained/>

Erişim Tarihi: (27.07.2019).

Resim23: <https://daily.jstor.org/american-paris-onstage-onscreen/>

Erişim Tarihi: (27.07.2019).

Resim24: <https://www.mridvano.com/sonunu-tahmin-edemedigimiz-10-efsane-film/3-10-yuma-treni/>

Erişim Tarihi: (28.07.19)

Resim25: <http://www.sinematurk.com/film/1096-kibar-feyzo/fotograflar/?sayfa=1>

Erişim Tarihi: (29.07.2019).

Resim26: <http://teknobalta.com/kelebek-papillon-filmi-24-agustosda-vizyonda/>

Erişim Tarihi: (28.07.2019).

Resim27: <https://filmforum.org/film/francis-ford-coppolas-the-godfather-trilogy-4-20>

Erişim Tarihi: (13.09.2019).

Resim28: <http://www.beyazperde.com/filmler/film-983/fotolar/detay/?cmediafile=21081449>

Erişim Tarihi: (29.07.2019).