

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

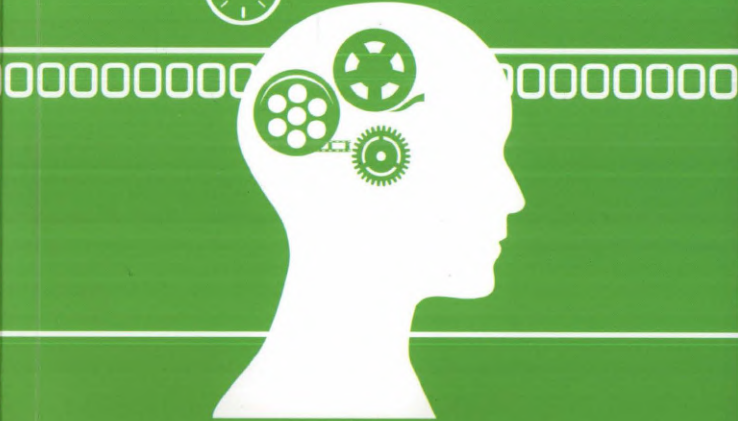
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

SENARYO YAZIMI PSİKOLOJİSİ

Kuram ve Uygulama

Jason Lee



SENARYO YAZIMI PSİKOLOJİSİ

JASON LEE



büyükparmakkapı sok. no: 3/5
beyoğlu, istanbul, türkiye
tel: (90) (212) 230 09 62
faks: (90) (212) 219 42 92
e-posta: hilyayin@hilyayin.com

senaryo yazımı psikolojisi: kuram ve uygulama
kitabın özgün adı: **psychology of screenwriting: theory and practice**
yazar: **jason lee**
ingilizceden çeviren: **mirel benveniste**
yayıma hazırlayan: **güneş öztürk**

kapak tasarımı: **birce yıldız birdinç**
baskı: **sena ofset**
litros yolu 2. matbaacılar sitesi
b blok 6. kat no: 4nb 7-9-11
topkapı, 34010, İstanbul
tel: (212) 613 38 46
sertifika no: 12064

978-975-7638-89-6 (ciltli)
978-975-7638-88-9 (ciltsiz)

1. baskı, hil yayın, mayıs 2017
© hil yayın 2016 türkçe yayım için
© jason lee, 2013

bu çeviri, kitabın özgün yayımcısı bloomsbury publishing inc. ile anlaşmalı olarak yayımlanmıştır. tüm hakları saklıdır. tanıtım amacıyla kullanılacak kısa alıntılar dışında, hiçbir bölümü hil yayın'ın izni olmaksızın çoğaltılamaz, kullanılamaz.

hil yayın
pandora yayın ve kitap hizmetleri a.ş.'nin yayın markasıdır.
t.c. kültür bakanlığı yayıncı sertifika no: 13371

SENARYO YAZIMI PSİKOLOJİSİ

Kuram ve Uygulama

JASON LEE

İngilizceden çeviren

Mirel Benveniste



İçindekiler

TEŞEKKÜR	7
1 Kimlik Psikolojisi	11
2 Uygulamanın Psikolojisi	73
3 Karakter Psikolojisi	109
4 Diyalog Psikolojisi	173
5 Bireyleşme	195
6 Sonuçlar	233
DİZİN	269

TEŞEKKÜR

1990'ların ortalarında Sussex Üniversitesi'nde sinema üzerine doktora yaparken, Kuzey Londra'daki Barnet College'da senaryo dersleri vermeye başladım. Bana o önemli fırsatı vermiş olan kişilere teşekkür etmek isterim. Çocukluğum Borehamwood'daki film ve televizyon stüdyolarının hemen yakınında, köprü'nün diğer yanındaki Elstree'de geçtiği için sinemayla iç içe büyüdüm. Aileme ve arkadaşlarıma bütün yardımları için teşekkür ediyorum. Özellikle Rebecca Griffith ve M. M. Lee metnin son aşamalarına yardımcı olmak için uzun zaman ayırdı. Ayrıca Ben Richards ve Sian James'e de çok teşekkür ediyorum. Kitapta sunduğum bilgileri, özellikle de yeniden yazma konusundaki bilgilerimi Derby Üniversitesi'nden Colin Dyter'la yaptığım yakın çalışmalarda edindim, kendisine minnettarım. Yine Derby Üniversitesi'nden Profesör Neil Campbell ve Profesör Paul Bridges bu kitabı yazabilmemi sağlayan fon başvurularımı destekleyerek bana çok yardımcı oldu. Derby Üniversitesi'nin Dekan Yardımcısı ve Uygarlık Tarihi Bölümü'nün Kürsü Başkanı Anna Wales de desteklerini esirgemeyenlerden biri oldu. Ayrıca Derby'deki öğrencilere de teşekkür etmek istiyorum, onlarla çalışmak hem teşvik edici hem de çok eğlenceliydi. Son olarak Bloomsbury'den Katie Gallof'a bu projeye verdiği destekten dolayı özel teşekkürlerimi sunuyorum.

006

Her işin yarısı şanstır James.

007

Ya diğer yarısı?

006

Kader.

Altın Göz

(yönetmen Martin Campbell, senaryo yazarları
Jeffrey Caine ve Bruce Feirstein, 1995)

1

Kimlik Psikolojisi

Giriş

Bu kitapta savunduğum başlıca tez, yazılan her şeyin doğal olması gerektiği, dışarıdan bakıldığı zaman sanki kader ya da alın yazısı gibi önceden belirlenmiş, mutlaka olması gereken bir olaylar dizisi izlenimi vermesidir. Bu amaçla, yazılan hikâyelerle gerçek hayat arasındaki simbiyotik ilişkiyi analiz ediyor ve bir dizi paradoksu inceleyerek değerlendiriyorum. En iyi senaryolar, insanlığın varoluşu hakkında ucu açık sorular soranlardır. Kitabın “Aracılı Kader” başlıklı son bölümünde, insan yaşamının temel paradokslarını ele alıyorum. Birbiriyle bağlantılı çok çeşitli alanlara ait kuram ve uygulamalar dâhil olmak üzere senaryo yazımı psikolojisine kapsamlı bir şekilde eğilerek anlam ve kimlik üzerinde duruyor, Friedrich Nietzsche’den Erich Fromm ve Gilles Deleuze’e kadar birçok seçkin düşünürün görüşlerine de yer veriyorum. Bu kitap senaryo yazımının psikolojik ve felsefi yönlerine kafa yoran, senaryo yazar, hikâye ve anlatımın psikolojisiyle ilgilenen ve insanlığın yaşam şeklini anlamak isteyenler için faydalı olacaktır. Senaryo yazımının ayrı bir dal olma yolunda ilerlediğini, çeşitlilik içeren bu alanın diğer konulardan ayrı incelenip öğrenilmesi gerektiğini düşünüyorum. Bu şekilde yeni ve özgün senaryolar üretilmesini sağlayacak bir zanaat haline geleceğini umuyorum.

Birinci bölümde senaryolara gerçekten ihtiyaç olup olmadığı sorusuna pratik ve felsefi açıdan cevap arıyor, ayrıca film, psiko-

loji ve yazı yazma olgularının tarihçesini inceliyoruz. İkinci bölümdeyse senaryo yazımının temel uygulamalarını görüyoruz. Üçüncü bölüm, en önemli konulardan biri olan karakter öğesinin psikolojiyle bağlantılı olarak incelenmesini kapsıyor; Enneagram kullanımının yanı sıra, efsaneler gibi farklı araçlar da anlatılıyor. Dördüncü bölümde kaliteli diyaloglar konusu ele alınırken, “Bireyselleştirme” başlıklı beşinci bölümde senaryo yazımı psikolojisini oluşturan önemli öğeler bir araya getiriliyor. Bireyselleştirme, analitik psikolojide kullanılan terimlerden biridir. Psişenin önemli öğeleri kişinin kendiliğine entegre etmesi anlamına gelir; aynı şekilde bir senaryo da tüm önemli parçalar birbirine entegre edildiği zaman amacına ulaşır. Son bölümde yeniden yazma sürecinin temel öğeleri bir araya getirildikten sonra, “Aracılı Kader” başlıklı son kısımda kapsamlı bir felsefi analiz de sunuyorum.

Kuramları iki sınıfa ayırabiliriz. Yazı zanaatıyla ilgili kuramın yanı sıra, genellikle büyük harfle Kuram olarak anılan daha felsefi ve düşünsel bir kuram türü bulunur ve bunların çeşitli dallarına bağnazca bağlı bazı gruplar vardır. Kuramlar zorlayıcı olabileceğinden, öğrenciler genellikle bu konudan kaçma eğilimi gösterir ama geleneksel düşünme şekline meydan okuyup bizi bakış açımızı değiştirmeye zorlayan kuramlar çok faydalı olabilir. Akademik ortamın dışında olup gerçeklere miyop bir bakış açısıyla bakanlar bu kuramlara “safсата” diyerek onları dikkate almamaktadır.¹ Oysa iyi kuramlar bizi fikirlerimizi sorgulamaya yöneltir. Sizlere faydalı olacağını düşündüğüm bazı temalar var ama tartışmaya kapalı ve mutlak şekilde doğru olduğunu iddia ettiğim herhangi bir kuram yok. Gilles Deleuze’ün tüm kuramların tartışmaya açık olması gerektiği görüşünü paylaşıyorum. Bu yaklaşımla kitapta senaryo yazımı konusunun yanı sıra genel yazarlık, felsefe, film ve edebiyat, yaratıcı düşünce ve uygulamalar gibi konuları da ele alıyorum.

1 Francis Wheen, *How Mumbo-Jumbo Conquered the World* (London: HarperCollins, 2004).

Amerika, Avrupa ve İngiltere'den örnekler kullanıyorum. Bunun hem faydaları hem de belli kısıtlamaları var. Film fonlarının çok çeşitli kaynaklardan gelebildiği, dünyanın dört bir yanından gelen sanatçıların projelere katılabildiği bu küreselleşme çağında bu ayrımlara karşı çıkanlar olabilir ama ağırlıklı olarak Batı filmlerini kullanıyor olmamın, Doğu felsefesine verdiğim önemle telafi olacağını umuyorum. Peki, bu örnekler tam olarak ne anlama geliyor? Filmleri ve hayali karakterleri birer aktör, bir nevi estetik idealizm gibi görebilir miyiz, yoksa bu yaklaşım bizi 'gerici bir sanat dininin uçurumuna mı' sürükler?¹ Sanatla ilgili kuramlar, uygulamalar ve ürünler bir din haline mi geldi, bazılarının gözünde kutsal üçlüyle (baba, oğul, kutsal ruh) eşdeğer mi oldu?

Kuramların belli bir misyona dayanması gerektiğini düşünenler arasında, 1980'lerden bu yana Jacques Derrida ve Jean Baudrillard gibi edebiyat ve kültür kuramcılarıyla, Christopher Vogler ve Robert McKee gibi pratik kuramcılar etkili oldu. Hangi şekilde olursa olsun sanatın uygulanmasıyla ilgili yazılar yazanlar misyon kavramını ateşli bir şekilde savunup, sanatın dünyayı ya da insanlığı bir şekilde değiştirmesi gerektiğini iddia etmekten kendilerini alamıyorlar. Yani sanki sanat için sanat yapılamaz, sanatın değerli olması için insanlığa bir faydası olması ve iyi yönde geliştirmesi gerektiği görüşü hâkim.

Öncelikle, küreselleşme nedeniyle bugün 'insan yaşamı' olgusunu 1500 yıl öncesine göre daha kolay tarif edebiliyor olsak bile, aslında insanlığın tanımını yapmak pek kolay bir iş değil.² Diğer yandan, insan olmanın ne anlama geldiğini tek bir ortak tarifile açıklayamasak bile, kurguları dinamik aktörler olarak görmek makul bir yaklaşım olacaktır. Ayrıca senaryoları dinamik aktörler olarak değerlendirmek hem eleştiri hem de kuram açısından bizlere

1 Rita Felski, 'Context Stinks!', *New Literary History*, 2011, 42, s. 583.

2 Terry Eagleton, *The Meaning of Life* (Oxford: Oxford University Press, 2008), s. 80.

yardımcı olacak, geliştirilmelerini ve son hallerine getirilmelerini kolaylaştıracaktır.

Yaratıcılık, sınırların aşılmasını ve normal, kısıtlayıcı çerçevelerin dışına çıkılmasını gerektirir. Özgün eserler yaratmak için kuralları baş aşağı etmek şart. Senaryo yazımı konulu bazı kitaplardaki sorun, daha önce belirlenmiş olan çerçeveleri ve kuralları anlatıp bir yere kadar faydalı olabilecek aşamalı rehberler sunmakla yetinmeleri, bunların ötesine geçmemeleridir. Bu kitapta daha felsefi bir bakış açısıyla psikolojinin seçimle, özgür iradeyle, ideolojik ve teolojik öğelerle ilintisini inceleyerek sizlere daha kapsamlı bilgiler tedarik edeceğimi umuyorum. Kiminiz bu alanlardan bazılarının pek de önemli olmadığını, nispeten yeni bir dal olan senaryo yazımına değil, modern dünyadan çok Ortaçağ'a uygun konular olduğunu düşünebilir. Oysa çok sayıda popüler sinema filminin, psikolojik yaralar almış kahramanın bir şekilde şifa bularak yeniden bir bütün haline geldiği, kurtuluş hikâyeleri olarak tanımlayabileceğimiz hikâyeler içerdiğini görebilirsiniz. Filmin kahramanı yavaş yavaş yaralarının, başka bir deyişle 'günahlarının' farkına varır ve bu onu eski efsanelerde anlatılanlara benzer kahramanca eylemlere yöneltir. Metafizik yara kavramı oldukça karmaşık bir nosyondur ama insanları en temel ve doğal niteliklerine yabancılaştıran bir olay olduğu için, bu konudaki hikâyelerle etkileşim kurma ihtimalimiz daha yüksektir.

Yeni bir şey yaratmak için sınırları ihlal etmenin gerekliliğini görebiliyoruz. 'Günahkârlık' ilahi bir kuralı çiğnemek olarak yorumlanabilir, ama aslında o kutsal kuralları irdelediğimiz zaman sadece toplumun dayatmalarından ibaret olduklarını görürüz ve ortaya 'bunlara neden uyalım ki?' sorusu çıkar. Thomas Aquinas'ın dediği gibi, 'Kendi iyiliğimize ters düşecek bir şey yapmadığımız sürece Tanrı bize asla gücenmez.'¹ Yazarı bilinmeyen, on dördüncü yüzyıla ait *Bilinmezlik Bulutu* (The Cloud of Unknowing) adlı

1 Erich Fromm, *To Have or To Be?*, s. 122.

klasik metinde, kimsenin kendi günahkârlığına (yaralarına) bakmadan meditasyona başlamasının mümkün olmadığı, ama ‘insan kendisiyle Tanrı arasındaki o bilinmezlik bulutunu delmek istiyorsa işin anahtarının meditasyonu bir unutma bulutunun altına sokmak olduğu’¹ yazmaktadır.

Psikoterapist ve düşünür Erich Fromm’a göre gerçek cehennem mutlak ayrılıktır ve insanlar bunu bir anlığına da olsa aşmak için ‘ya boyun eğerek ya hâkimiyet kurar ya da mantığı ve farkındalığı susturmaya çalışır.’² Ama bu yöntem uzun vadede işe yaramaz çünkü bu sorunu aşmak için benmerkezcilikten kurtulup dünyayla bir olmak gerekir, bunu yapabilmenin tek yolu da psikolojik farkındalıktır. Hepimiz aynı durumla karşı karşıyayız, hepimiz aynı anda hem dünyada mevcuduz hem de ona yabancıyız. Bir senaryoda karakterle ilgili öğeler varsa, ki popüler senaryoların hepsinde mutlaka bu tür öğeler bulunur, psikoloji ve kimlikle ilgili olgular da olacaktır. Bu kapsamda hikâyedeki ahlaki seçimler ya birlik ya da ayrılıkla ilgilidir. Tabii bu bir olma arzusunun kendisi bir sanrı olarak da görülebilir.

Birçok kültürde düşünce ve eylem ayrı kavramlar olarak görülür, temel nitelikleri gereği iki zıt öğeden oluşan bir ikili oldukları düşünülür. Sanki zihin (düşünmek) bedenden (yapmak) ayrıdır. Bu görüş Descartes’tan kalma bir bakış açısı olabilir ama daha sonra çok çeşitli versiyonları da ortaya çıkmıştır. Bazı inanç sistemleri zihinle bedeni ayrı görmekle kalmaz, ruhu da aralarında bir yere yerleştirir. Bu sistemler insanların kendilerine, kendi ontolojik temellerine bakışlarıyla ilintili olduğu için, sorgulanmaları da pek kolay değildir, ayrıca sözde ayrı olan bu kimliklerin tanımlanması da zordur.

1 *The Cloud of Unknowing*, (ed.) Halcyon Backhouse (London: Hodder and Stoughton, 1985), s. 30.

2 Erich Fromm, *To Have or To Be?* (London: Abacus, 1988), s. 124.

Ancak bu alanları sorgulayıp incelemeye başladığımız zaman, bu düşünce şeklinin kusurları belirginleşmeye başlar. Artık teknoloji ve sanal tekniklerle insan bedeni bile fiziksel sınırları aşabildiği için, kesin diye bir şey kalmamıştır. Batı dünyasında zihinle bedenin Janus gibi birden fazla yüzü olduğu, birbirinden farklı başların sürekli çatıştığı düşünülür. Sanki bu farklı yüzler asla birbiriyle etkileşime girip entegre olmamaktadır. Oysa sadece ‘düşünce’ sürecini incelemek bile, bu olgunun salt zihinsel bir süreç olmadığını ve beden-zihin ayrımlarından kaçınılması gerektiğini görmeye yeter. Romalı şair ve düşünür Lucretius’un dediği gibi:

İnsanların zihinlerinden doğan korkular nedeniyle çöktüğüne sık sık tanık oluyoruz. Sadece bu duruma bakarak ruhun zihinle yakından bağlantılı olduğunu ve zihnin gücüyle sarsıldığı zaman dönüp bedeni vurarak harekete geçirdiğini anlamak son derece kolay.¹

Bu ayrım sağlıklı bir yaklaşım değil. Ayrıca yine sağlıklı olmayan başka varsayımlar da mevcut. Örneğin teoride önce kuram sonra uygulama gelir, uygulamadaysa kuram uygulamayı takip eder gibi bir yaklaşım hatalı olacaktır. Başka bir deyişle, teori modelinde bir şeyi düşünür, sonra da yaparsınız. Uygulama modelindeyse bir şey yapar, sonra yaptığınız şey üzerinde düşünürsünüz. Aslında içimizde bir yerlerde sezgisel olarak bu iki davranışın sadece birbiriyle bağlantılı olmakla kalmayıp birbirine geçmiş olduğunu ve aynı anda var olduğunu biliyoruz. Uygulama, teori oluşturma bir yolu olabileceği gibi, teori oluşturmak da uygulamanın bir başka yolu olabilir.

Bu kitap hem sahne ‘oyunları’ yazmak isteyenler hem de senaryoları kuramsal ve daha geniş bir bağlamda felsefi açıdan sanat ve edebiyat eserleri olarak görenler için faydalı olacaktır. ‘Oyun’

1 *On the Nature of Things* 3 içinde.157–160, Adriana Caverero tarafından yapılan alıntı, *Horrorism: Naming Contemporary Violence* (New York: Columbia University Press, 2011), s. 4.

sözcüğünü tırnak içine aldım çünkü oyun kavramını vurgulamak istiyorum. İmgelerden oluşan bir senaryonun hiçbir çabaya gerek kalmaksızın sihirli bir şekilde ve aniden zihninizde belireceğini veya büyük ölçekli film yapımcılığının sıkı bir çalışma gerektiren endüstriyel bir süreç olmadığını iddia etmiyorum. Vurgulamak istediğim nokta, yaratıcı oyunlar olmaksızın, senaryoların, noktaları birleştirerek bir tablo yapmaya benzeyeceği, yaratıcılıktan yoksun olacaktır.

Hem çalışmanın hem de oyunun bizleri özgürleştiren faaliyetler olduğu düşünülmektedir ama ilgi çekici bir soru da bu özgürleşmenin tam olarak ne anlama geldiğidir. Kurtularak özgür kalacağımız şey nedir? Douglas Kellner'in açıkladığı gibi, Jürgen Habermas 'yaşam dünyası' terimini Husserl'in fenomenolojisinden yola çıkarak üretmiştir. Yaşam dünyası, 'sisteme' etki eden kültür, toplum ve kişilik kavramlarından oluşmaktadır. Gücün zarar verici şekilde kullanılmasının psikolojiyi etkileyeceği görüşü ideolojik veya siyasi bir görüş değil, yaşanan bir gerçektir.¹ Sanatın bu bozulmaya nasıl yaklaştığı, başarının anahtarlarından biridir. Bu temalar yeni değil. Tolstoy *The Russian Messenger* dergisinde 1873 ile 1877 yılları arasında parça parça yayınlanan *Anna Karenina*'da bu konuları ele almıştır.

2012'de çekilen film versiyonunda da (yazar Tom Stoppard, yönetmen Joe Wright) görüldüğü gibi, bu hikâyede paranın ve gücün zararlı etkileri tasvir edilmektedir. Senaryo yazarlarının psikopatolojileri bertaraf etmesi gerektiği düşüncesiye oldukça iddialı bir görüştür. Theodor Adorno, erdem ve iffet gibi kavramların dini inançlar gibi dayatıldığını söyleyerek kültür sektörünü eleştirmişti. O günden bu yana toplumlar da, sanat ve kültür kavramları da büyük bir değişim geçirdi. Adorno'nun eleştirilerinin hedefinde televizyon vardı ama günümüzde Sky Movies, World Cinema

1 Douglas Kellner, *Critical Theory, Marxism and Modernity* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992), s. 199.

Channel gibi kanalların popüler olmasıyla sinemayla televizyon arasındaki sınırlar da bulandı, ayrıca film izlenebilecek mobil cihazların artması da buna katkıda bulundu.

Adorno'ya göre kitle medyasının amacı 'entegrasyonu' sağlamak; ama bu yeni bir şey değil çünkü toplum kurallarına uymak ve gelenekselcilik, erken dönemde popüler olan romanların temel öğeleriydi. Yeni olansa, 'bu ideallerin doğru ve yanlış davranışları tanımlayan katı fikirlere dönüştürülmüş' olması; bu ahlaki çerçeve oldukça etkili bir lanete benziyor çünkü bireyle toplum arasındaki savaşta her zaman toplum galip gelir ve 'çatışmaların sonucu önceden bellidir, yani o çatışmalar düzmecedan başka bir şey değildir.'¹ Adorno bu konudan ilk kez 1954 yılında *The Quarterly of Film, Radio and Television* 8 dergisinde bahsetmişti. O sırada hedefinde Amerikan tipi kitle medyası vardı.² Amerikan film endüstrisi ticari açıdan en büyük küresel başarıyı yakalamış olan sektördür. 1990'ların başında Edward Said'in 'merkezcilik' adını verdiği yaklaşım, hakimiyetini bugün bile sürdürmektedir.³ Bu durum marjinal hikâyelerin önünü tıkamakta, ana akım siyasetin ve medyanın elitlerinden farklı yola sapanlar gayri meşru görülmektedir.

Adorno'nun fikirlerini sunduğu günlerden bu yana yetmiş yıl geçti. Yukarıda bahsi geçen genel yaklaşım hâkimiyetini sürdürse de, artık senaryolarda daha fazla çeşitlilik görüyoruz ve toplum her zaman kazanan taraf olmuyor. Bazı film yapımcıları ve senaryo yazarları biraz daha özgürleştirici bir yaklaşım benimsediler. Örneğin Kennedy suikastını konu alan *JFK* filmi (Oliver Stone filmi Zachary Sklar'la birlikte yazdı ve yönetti) henüz gösterime bile girmeden, yönetmeni Olive Stone 'gerçekleri' değiştirmekle suçlandı.⁴ İnsanların bazı kurmaca senaryoların belgesel olduğunu

1 Theodor Adorno, *The Culture Industry* (London: Routledge, 1991) s. 163.

2 A.g.e., s. 3.

3 Edward W. Said, *Kültür ve Emperyalizm*. çev. Necmiye Alpay (İstanbul: Hil Yayın, 2016).

4 Marilyn Beker, *The Screenwriter Activist*. Writing Social Issue Movies (New York: Routledge, 2013), s. 57.

düşünmesi endişe verici. T.S. Eliot'ın *Burnt Norton* şiirinde dediği gibi, 'insanlık fazla gerçeği kaldıramaz.' 'Gerçek' senaryo değildir ve bütün senaryolar sahte olsa gerek, değil mi?

Senaryolara gerçekten ihtiyacımız var mı, yoksa bir senaryoya sadık kalma eğilimimiz psikolojimizin bir parçası mı? Bölünmüş kendiliğimizin parçalarından tek bir kendilik oluşturmak için gereken sürekliliği, inanabileceğimiz bir hikâyede mi buluyoruz? Bu soru ilk bakışta saçma gelebilir ama geçmişte senaryoların sanatsal açıdan ne kadar kısıtlayıcı olduğunu ve yeni şeyler deneme girişimlerini nasıl engellediği düşünülünce, gerçekten gerekli olup olmadıklarını sorgulamak o kadar da mantıksız değil. Senaryo yazımı psikolojisinin arkasında, temel bir insani ihtiyaç olan hikâye anlatma ve hayal kurma isteği yatıyor ve kâğıda dökülmeyen bir hayal dünyasının daha gerçek ve samimi olabileceği iddiası savunulamayacak bir görüş değil. Aslında bu konu bilinçaltının gücüyle yakından bağlantılı, ama bu kavramı daha sonra detaylı olarak ele alacağız.

Senaryodan vazgeçsek mi?

Klasik Mod filmi *Quadrophenia* (1973 yılında yazılan rock operasına dayalı senaryo 1979'da Pete Townshend, Martin Stellman, Dave Humphries ve yönetmen Frank Rodam tarafından yazıldı) filmi için rol dağıtımını yapılmadan önce geleneksel bir senaryo yazılmamıştı, zaten filmin bu kadar gerçek ve doğal olmasının nedenlerinden biri de buydu. Senaryo, aktörlerle karakterleri arasında çift taraflı dinamik ve organik bir süreç dâhilinde yazılmış, karakterler geliştikçe hikâyeye de şekillenmişti. *Azınlık Raporu* (2002, yönetmen Steven Spielberg, yazarlar Scott Frank ve Jon Cohen, 1956'da Philip K. Dick tarafından yazılan kısa hikâyeden geliştirilmiştir) gibi gişe rekorları kıran filmlerde bile film çekilirken doğaçlamaya ve yeni şeyler denemeye olanak tanınmıştır.

Erken dönemlerde çekilen filmlerde senaryo yoktu. Birçok film yapımcısı o günlerin ‘gerçek’ ya da ‘özgün’ film çekme yöntemlerine dönmek için girişimlerde bulundu. Bunlardan biri, 1995 yılında Danimarka’da başlatılan Dogme ekolüydü. Bu hareket ‘önceden belirlenmiş, tasarlanmış ve ticarileşmiş’ film yaklaşımından kurtulma amacını güdüyordu.¹ Ama burada sorulması gereken esas felsefi soru, yazılı bir senaryo olmadığı zaman bile önceden belirlenip tasarlanmış öğelerden uzaklaşmanın mümkün olup olmadığıdır. *Azınlık Raporu* filmi bu konuyu ele alıyor ve tahmin edilen sonucu teyit ediyor. Hollywood bize güçlü bir mesaj veriyor: Seçim yapmaktan kaçamazsınız.

Dogme ekolü, insanları ‘temellere’ ve ‘varoluşumuzun özüne’ döndürme amacını güdüyordu.² Bu son derece psikolojik bir hedefti, yani izleyici kitlelerinin özlerine dönmek istediği ama bunun için kullandıkları aracın onları kandırdığı varsayımından yola çıkılıyordu. Film ve televizyon dünyasındaki ‘gerçekliğin’ editörler, yönetmenler ve teknisyenler tarafından büyük ölçüde manipüle edildiği ve bu gidişe bir dur demek gerektiği savunuluyordu. Dogme anlayışı açıklık ve sanrıları yıkma amacını güdüyordu. Ancak hareketin içinde senaryo yazımıyla ilgili büyük bir çatışma doğdu, konunun dogmalarla da ilgisi yoktu.

Hareketin resmi manifestosunda senaryo yazılmaması gerektiğini ifade eden hiçbir şey yoktu, Dogme filmlerinin birçoğunda da başı sonu belli senaryolar kullanılıyordu. Ama ekolün kurucularından biri olan Lars von Trier ‘hareketin temel felsefesinin senaryodan tamamen uzaklaşmak olduğunu’³ söyleyerek bu görüşe tamamen sadık kaldı. Her şeyin önceden belirlendiği bir senaryo, spontanlığı büyük ölçüde baltalar ama senaryonun yazarı örneğin David Mamet gibi kaliteli bir yazarsa, o zaman sorun çıkmaz. İyi

1 Jack Stevenson, *Dogme Uncut. Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang That Took on Hollywood* (Santa Monica, CA: Santa Monica Press, 2003), s. 153.

2 A.g.e., s. 289.

3 A.g.e., s. 153.

bir yazar kendi yazdığı metnin dışına çıkarak hikâyenin doğal görünmesini, her şeyin sanki doğrudan doğruya aktörlerin ağzından, beyninden ve bedeninden çıkıyormuş gibi algılanmasını sağlayabilir. Yani herhalde von Trier bu şekilde düşünüyordu.

Mike Leigh bu bağlamda adı geçen bir diğer film yapımcısı. Leigh, karakterleri ve senaryoları yaratırken aktörlerle ve yönetmenle birlikte çalışıyor. *Çıplak* filmi (Leigh'in yazıp yönettiği 1993 yapımı film) buna iyi bir örnek teşkil ediyor. Film, senaryo yazım kurallarını birçok açıdan ihlal ediyor ve önemli bir sanat eseri haline geliyor. David Thewlis'in oynadığı Johnny karakterinin dünyanın sonuyla ilgili konuşması özellikle buna iyi bir örnek. Birçok film yönetmeni ve yazar gibi Leigh de sanat hayatına tiyatrodan başladı ve bir film senaryosundan çok tiyatro sahnesine uygun bir monologla 'kuralları' yıktığını görüyoruz. Johnny karakterinin konuşması, geleneksel senaryolarda alışık olduğumuz gibi olayları ileriye götürmüyor, kendi başına şiirsel bir pasaj olarak sunuluyor, ancak son derece özgün ve içten olduğu için izleyiciyi derinden etkiliyor.

Evet, geleneksel bir senaryo olmaksızın film çekilebilir, bu şekilde çekilen filmler var; ama farklı şekillerde de olsa bir senaryo oluşturmak şart. Örneğin çekimler sırasında yazılan senaryolar ya da işin içinde olan herkesin kafasındaki fikirlerden oluşturulan hikâyeler gibi alternatifler mevcut. Doğallığı yakalamanın bir başka ilginç yolu da aktörlere hikâyenin tümünü anlatmamak. Filmde hiç diyalog olmasa bile, bir yerlerde filmin nasıl çekileceğine dair bir plan vardır. Yeni Dalga dediğimiz akımı yönlendiren yazarlar 'sinemayla ilgili yazılar yazmıyorlar, yeni bir kuram oluşturmuyorlardı... onların film çekme şekli buydu.'¹

1 Jean-Luc Godard'ın Deleuze tarafından dile getirilen görüşü. Deleuze'e göre bir kuram o kuramın konusu olan nesneden daha azına indirgenemeyeceği için bu görüş doğru bir anlayışı yansıtmıyor. Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta (London: Continuum, 2011), s. 268.

Bir senaryonun veya filmin neye benzemesi gerektiğine dair eskiden kalma fikirlerimizi yeniden değerlendirmek zorundayız. Geçmişe bir göz attığımızda 1980'lerin kuram yılları olduğunu görüyoruz. David Lodge, romanlarında bu konuyu oldukça eleştirmiş, alaya almıştır. 1990'lara gelindiğinde 'Kuramların faydası nedir?' ve 'Kuramları ne kadar uyguluyoruz?' gibi sorular sorulmaya başlandı. Bu konular on yıl boyunca sayısız tartışmaya yol açtı. O zamanlar eleştirel ve kültürel kuramın, çıkmaz sokak gibi görülen felsefeyi dirilteceği düşünülüyordu; bu bağlamda bahsi geçen "uygulama" da siyasi katılımdı.¹ Kuram bir tür 'bilişsel yabancılaşmadır', yani kuramın amacı 'bizi' ve 'düşüncelerimizi' birbirinden ayırmaktır. Bu sürecin sonunda düşüncelerimizin bizden kaynaklanmadığı ortaya çıkarılacak, 'sandığımız varoluş şeklinin sahte olduğunu görerek, bu kibirli bakış açısından kurtulacaktık.'² Kuramlar, kendilikle düşüncenin herkesçe kabul edilen şekilde var olduğu görüşünü çürütür.

Öyleyse bu noktada kuramların uygulanması sürecinin hedeflerinden biri, efsaneleri yıkmak ve gerçekleri ortaya çıkarmaktır. Ama dürüst olmak gerekirse, kaç kişi kuramcıların eserlerini okumuş ve gerçeği görmek bir yana, kafaları daha çok karışarak konuyu kendi kuyruğunu kovalayan bir yılan gibi görmeye başlamıştır? Belki bu da oyunun bir parçasıdır ve kuramların uygulanması gizem katmanlarını artırarak olayı daha zevkli hale getirmektedir. Bildiğimiz kadarıyla David Lodge'un *Yerleri Değiştirme* (1975) kitabındaki Profesör Zap karakterine ilham vermiş olan Profesör Stanley Fish, kuramlar hakkında, 'beni haklı çıkma zorunluluğundan kurtarıyorlar... ve benden sadece ilginç olmamı talep ediyorlar'³ demiştir.

1 Kellner, op. cit., s. 232.

2 Elle Leane and Ian Buchanan, 'What's Left of Theory?', *Continuum. Journal of Media and Cultural Studies*, Vol. 16 No 3 November 2002, s. 253.

3 Wheen, op. cit., s. 97.

Derrida, anlamla gerçeği yok eden kişi olarak acımasızca eleştirilmiştir. Oysa işin gerçeği şudur ki, iki anlatım arasında ayırım yapmayıp hiçbirine özel bir öncelik verilmediği zaman eşitliğe doğru ilerliyoruz demektir ve bu eleştirilmesi değil, takdir edilip kutlanması gereken bir yaklaşımdır. Derrida'ya göre söz-merkezcilikten temelciliğe kadar tüm mevcudiyet şekilleri, Budizm'in Vedanta düşüncesini reddettiği gibi reddedilmelidir.¹ Kuramlardan uzaklaşıp yeniden insanlara odaklanmamız gerektiği düşüncesini takip ettiğimizde, kuramdan geriye ne kaldı sorusunun cevabı, popüler kültür olacaktır.² Bu açıdan bakıldığında filmler kuramdır, ya da başka bir deyişle senaryolar filmlerin kuramıdır veya senaryolar filmlerden bağımsız olarak tek başlarına birer kuramdır. En iyi senaryolar kendi özlerini parçalara ayırıp, peçeyi kaldırma işlevini yerine getirirken kendi kendini eleştirebilenlerdir.

Yirminci yüzyıl psikoloji ve film yüzyılı olarak tanımlanabilir ama bu alanlarla on dokuzuncu yüzyıldaki kökenleri arasında simbiyotik bir ilişki vardır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan önemli düşünür Friedrich Nietzsche de, her şeyi kapsayan hayal benzeri bir sanat biçiminden bahsetmiştir.

Hayaller ve sorumluluk. – Hayalleriniz hariç her şeyin sorumluluğunu almaya hazırsınız! Ne kadar zayıf, ne kadar korkaksınız! Oysa mutlak şekilde sahip olduğunuz tek şey hayallerinizdir! Kendi eserlerinizdir! İçerik, biçim, süre, oyuncu, izleyici... bu komedide bunların hepsi sizsiniz!³

Özgür irade, sorumluluk ve seçim kavramlarının tümü bu konunun öğeleridir. 'Bilge Ödip haklı mıydı, uyanık halimizden ne kadar sorumlu değilsek, rüyalarımızdan da sorumlu değil miyiz?

1 David Tracy, *Dialogue with the Other: the Inter-religious Dialogue* (Louvain: Peters Press, 1990), s. 72.

2 Robert McKee, *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting* (London: Methuen, 1999), s. 311-16.

3 Friedrich Nietzsche, *Daybreak. Thoughts on the Prejudices of Morality*, trans. R. J. Hollingdale (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), s. 78.

Özgür irade doktrininin annesiyle babası insani gurur ve güç sahibi olma duygusu mu?¹ Bu sorular senaryo yazımıyla yakından ilgili çünkü en etkili filmler doğal görünen, sanki tasvir ettikleri olaylar kaçınılmazmış duygusu veren filmlerdir. Nietzsche sanatla ilgili bildiğimiz her şeyin yanılısamadan ibaret olduğunu iddia ediyor² ama aslında filmler onun en önemli arzularından birini gerçekleştiriyor; Nietzsche nesneyle öznenin birleşmesinin imkânsız olduğu görüşündeydi, oysa filmlerde bu ayrılığın ötesine geçilebiliyor.

Kendini bir psikolog olarak da gören düşünür, film benzeri bir sanat şeklinin dünyayı yanılısama yoluyla onarabileceğini iddia ediyordu. Yani başka bir deyişle o zamanlar yeni olan bu sanat dalı, bir nevi kitle psikoloğu işlevi görüyordu. Ortada bir hastalık vardı, düşünür-psikolog da bu hastalığın çaresini bulmuştu. Duygu ve bellek psikolojinin temel öğeleridir ama diğer yandan detayların kesin ve doğru şekilde hatırlanamıyor olması faydalıdır. Aksi takdirde hayat, Jorge Luis Borges'in 'Funes ve Sonsuz Bellek' hikâyesindeki gibi çekilmez olurdu. Hikâyenin kahramanı İreno attan düştükten sonra felç olur ama kazanın bir başka sonucu olarak da mükemmel bir belleğe sahip olur. Bu durum bir insan için kâbustan farksızdır çünkü düşünebilme kabiliyetimiz, genelleme yapabilme kabiliyetimize bağlıdır.³

Belleğin işleme şekli film sürecine benzetilebilir ama bir anti-Ödip kuramına gerek kalmaksızın da arzunun doğal olduğunu söylemenin son derece sınırlayıcı olacağını görmek zor değil. Böyle bir tanımlama hem arzu hem de doğallık kavramını kısıtlayacaktır. Hani o hem komik hem de insanı çaresizliğe sürükleyen mantrayı biliyorsunuzdur: "Arzudan başka ne var ki?" Ama elde etmek istediğimiz 'diğer' ise, o zaman paradoksal şekilde o arzuyu elde etmemizin imkânsız olmasını dilememiz gerekir çünkü hayattaki

1 A.g.e.

2 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals*, çev. Francis Golfing (New York: Doubleday, 1956), s. 25, 33, 81, 103.

3 Dylan Evans, *Emotion* (Oxford: Oxford University Press, 2001), s. 79–80.

her şey arzudan ibaretse, o arzuya eriştiğimiz zaman geriye hiçbir şey kalmayacaktır.

Aslında birçok açıdan senaryo yazımının ahlakıyla psikolojisi aynı şeydir ama bu, Adorno'nun iddia ettiği gibi tüm popüler kültürün bireyi statükoyu kabul etmeye yönlendirdiği anlamına gelmez. Toplum ve bireysel yaşamları eleştiren senaryolar yok değil. Senaryo yazarının değerleri ile senaryo yazımı psikolojisinin eşanlamlı olduğunu söyleyemeyiz. Pulitzer ödüllü Wallace Stegner, Oscar Wilde'in 'Yazarın başkalarını zehirleyen biri olması, yazdığı senaryoları etkilemez' düşüncesine katılmıyor. Stegner'a göre sanatçıların büyük bölümü sorunlu ve kusurlu ama kusurlarından kurtulmak için çaba göstermeleri gerekiyor.¹ Romancı Anita Brookner'in dediği gibi, bir romanın saf olabilmesi için ahlaki bir problemi yansıtmaması gerekir, geri kalan her şey detay ve oyundan ibarettir.² Tabii oyun oynamakta beis yok çünkü denemeler yapma ve yaratıcılık için oyun hayati bir öğedir. Ama senaryo yazarları ve film izleyicileri olarak daha derin soruların ele alınması ihtiyacı içindeyiz. Bu hikâye bize insan yaşamıyla ilgili ne anlatıyor?

Öyle ya da böyle, popüler film hikâyeleri yazma işinin temeli karakterlere dayanır. Bir filmde yıldızların oynaması pozitif veya negatif etki yapabilir, ayrıca özellikle belli bir aktör 'için' bir hikâyeye yazmanın da olumlu ve olumsuz tarafları vardır. İyi hikâyeler üretmek için, hem başkalarının psikolojisini hem de kendi psikolojinizi bilmeniz gerekir, zaten ikisi birbirinden ayrı algılanamaz. Aksi takdirde filmlerde oradan oraya hareket eden tek boyutlu karikatürler yaratmaktan öteye gidemezsiniz, bu tarz karakterler de derinlikten yoksun, izleyiciyi hiçbir şekilde ikna edemeyen karakterler olarak kalmaya mahkûmdur. Yıkıcı diyebileceğimiz bu

1 Wallace Stegner, *On the Teaching of Creative Writing* (New Hampshire: University Press of New England, 1980), s. 37.

2 Anita Brookner, issue 98 of 'The Art of Fiction', *The Paris Review* internet yayını <http://www.theparisreview.org/interviews/2630/the-art-of-fiction-no-98-anita-brookner> (12/08/2012 tarihinde ulaşıldı).

hikâyelerde insan hayatıyla ilgili hiçbir şey anlatılmaz. Bu filmlerden en az birkaç tane izlediğinizden eminim, biraz düşünürseniz örnekleri aklınıza gelecektir.

Hikâye karakter, karakter de hikâye demektir. Gerçek hayatta birinden bahsederken ‘karakter’ sözcüğünü kullandığımız zaman, o kişinin diğerlerinden farklı özelliklere sahip olduğunu ya da en azından bizi insan olmanın anlamı üzerine düşünmeye yönelten bazı özel nitelikleri olduğunu anlatırız. Hatta ilk bakışta donuk gibi görünen karakterler bile doğru kişinin elinde ilgi çekici hale gelebilir çünkü aslında onlar da ilginç karakterlerdir.¹ Buna verebileceğimiz iyi bir örnek, *Orada Olmayan Adam* (Joel ve Ethan Coen tarafından yazıldı ve yönetildi, 2001) filmindeki Ed Cran (Billy Bob Thornton) karakteridir. David Lynch ve Jim Jarmusch gibi daha ilgi çekici yazarlar ve yapımcıların, karakterizasyon yoluyla izleyicileri insanı insan yapan öğeleri sorgulamaya yöneltiyor, insan psikolojisi konusundaki geleneksel fikirlerin ötesine geçiyor.

Yirmi birinci yüzyılın ikinci on yılında bile hâlâ insan kimliğinin sabit ve kalıcı olduğu, karakterlerin değişmediği görüşü hâkim. Lynch ve Jarmusch gibi başına buyruk ama son derece popüler film yapımcılarıysa bu özcü görüşe meydan okuyor. Tabii Deleuzcü ‘sahteliğin estetiği’ fikrini de unutmayalım; bu bakış açısı ‘gerçek duyguları sahte imgelerle’ keşfetme² kavramının yolunu açıyor. Ayrıca psikolojiyi inkâr etmiyor; hatta tam aksine, destekliyor. Bu yazım ve film tarzı, psikolojik içgörülerini bir filmin temeli haline getiriyor. Burada da insan hayatının irdelenmesi ve benim ‘aracılı kader’ dediğim kavram hayati önem taşıyor. Bütün özgün sanat eserlerinde olduğu gibi, filmlerin de özgürleşmesini sağlayan bu bakış açısına dikkat edin. Lynch’in filmlerinde karakterler ge-

1 Bkz. Sol Stein, *Solutions for Novelists. Secrets of a master editor* (London: Souvenir Press, 2000), s. 62.

2 Thomas Elsaesser, Elena del Río tarafından alıntılı, *Deleuze and the Cinemas of Performance* (Edinburgh: Edinburgh University Press: 2008), s. 179.

leneksel göstergeler ya da belirtiler olmaksızın aniden karışır veya değişir. Bu onun kendine özgü öğelerinden biridir.

Mulholland Çıkamazı (yazan ve yöneten David Lynch, 2001) filminde masum ve genç bir kız Los Angeles'ta aktörlükle ün kazanmaya çalışmaktadır. Kızı canlandıran Naomi Watts iki rol üstlenmiştir; biri Betty Elms, diğeri de Diane Selwyn karakteridir. Lynch'in bu filmindeki 'gizem, psikolojiden daha etkilidir' yaklaşımı sürpriz değil çünkü ona göre psikoloji filmin büyüsunü bozar.¹ Bu bağlamda psikoloji sözcüğünün yerine kuram, eleştiri ya da düşünce sözcüklerini de koyabiliriz. Lynch'in filmlerini izleyenler ne olup bittiğini anlamayabilir çünkü hikâyeler biraz bulanıktır, filmler de izleyiciye doğrudan doğruya içgörü kazandırmayabilir. Herhangi bir analiz yapmak için katı bir psikolojik çerçeve içinde kalmak kısıtlayıcı olacaktır. Psikoloji ve psikiyatri bağlamında Lynch haklı. Her şeyi tek bir nevroza indirgemek sonsuz ihtimaller potansiyelini sınırlamak anlamına gelir; bu da hem hikâyelerde, hem genel olarak sanatta hem de her tür psikolojik gelişimde en elzem öge olan gizem olgusunu baltalar. Aslında genellikle çare hastalık, hastalık da çaredir.

Kimlik, tarih ve psikoloji

Sinemanın gelişim tarihi psikolojinin gelişim tarihiyle paralel. Walter Benjamin'e göre film endüstrisi, 'daha yüksek bir zihinsel varoluşun' kapılarının açılmasına ve sözde başrahiplerin elinde, elit bir kitle tarafından sahiplenilmiş olan sanat dininin yıkılmasına olanak tanıdı.² Lynch'in filmlerinde ve benzer filmlerdeki tuhaf paradoks, sadece film kuramcılarının çok sevdiği psikanalitik yorumları değil, bir nevi psikolojik kimlik sorgulamasını da teşvik ederek, kafa yormadan psikolojik etiketleme yapma eğiliminin ter-

1 A.g.e.

2 Douglas Kellner, op. cit., s. 125.

sine gitmeleridir. Herkes belli tiplere göre etiketlenirse ve her tipe nasıl davranmamız gerektiği belli olsa, hayatımız çok kolay olurdu. Aslında çoğumuz bunu yapıyor, insanları cinsiyet, cinsel tercih, sınıf, beceri, etnik köken gibi kategorilere göre konumlandırıyoruz. Daha sonra detaylı olarak ele alacağımız Enneagram gibi karmaşık psikolojik çerçevelerse bu şekilde kullanılmamalıdır. Aynı şekilde, karakterleri belirgin arketiplere dayanan senaryolar yazmak da pek kolay olur, bir nevi rakamları birleştirerek resim yapmaya benzerdi. Bazı yönetmenlerin ve senaryo yazarlarının işini çok daha ilginç hale getiren şey, alışılmış varsayımların ötesine geçerek, klasik modelden çıkmalarıdır. Tabii doğal olarak bu tarz filmlerin sayısı daha az olacaktır çünkü film stüdyolarının yöneticileri hep aynı tipte filmler ister ve farklı çalışmalar onları endişelendirir, bu da Adorno'nun en azından bu açıdan haklı olduğunu göstermektedir.

Farklı bir psikolojik yaklaşımla alışlageldik tiplerin dışına çıkan filmlerin en iyi örneklerinden biri olarak *Ölü Adam*'ı (yazan ve yöneten Jim Jarmusch, 1995) gösterebiliriz. Filmde Johnny Depp, William Blake adında bir muhasebeciyi canlandırıyor; bir Kızılderili, muhasebecimizin şair William Blake olduğunu sanıyor. Asıl adı *yüksek sesle konuşan ama hiçbir şey söylemeyen kişi* anlamına gelen Kızılderili (Gary Falmer), orijinal isminin yerine 'Hiç kimse' adını kullanıyor. Bütün iyi hikâyelerde olduğu gibi, burada da bir paradoks var. Film bizi insan olmanın anlamını, ayrıca kimlik kavramını ve katı psikolojik görüşleri sorgulamaya yönlendirirken, diğer yandan da aynı kavramları pekiştiriyor çünkü senaryolar kimliği ve psikolojiyi her zaman çürütmez, bazen bir keşif yolculuğu işlevi görür. Bilinçaltıyla ilgili hâlâ yanlış bilinen veya bilinmeyen çok şey var. Niteliği ve doğası hakkındaki tartışmalar süredursun, bu alanda çalışan kişilerin büyük bölümü bilinçaltının Freud'un dediği gibi 'gerçek psişik gerçeklik'¹ olduğu konusunda hemfikir.

1 Bkz. Sigmund Freud, Frank Tallis, *Hidden Minds. A History of the Unconscious* içinde (New York: Helios Press, 2012), s. xiii.

Klinik psikolog Frank Tallis'in açıkladığı gibi, çok yakın zamana kadar nörobilim uzmanları arasında, beynimizde bir 'üst düzey yönetim merkezi' olduğu görüşü hâkimdi. Tallis'e göre bu görüş, üst düzey merkezin epifizde bulunduğunu iddia eden Descartes'in on yedinci yüzyıldaki farkındalık kuramıyla paraleldir. Beyin sayısız hücreden veya alt sistemden oluşur ama hiçbirisi gerçekten bilinçli değildir. Tallis, 'Deniz için dalga neyse, kimlik de beyin için odur' benzetmesini kullanmıştır. Bu açıdan bakıldığında birçok nöro-bilimcinin gözünde ego diye bir şey yoktur. Hepimizin paylaştığı kendilik algısı bir 'sanrıdır' ve kendimizle ilgili bildiklerimiz 'varoluşumuzun sadece çok küçük bir parçasıdır.'¹ Aslında bilimin içsel bir kendilik fikrine ihtiyacı yoktur ama içsel kendilik kavramını ortadan kaldırmaya kalktığımız takdirde birçok kişi bunun ahlaki düzeni bozacağından korkacaktır.²

Edebiyat eleştirmeni Elaine Showalter, Capgras sendromu gibi yanlış kimlik sendromlarının arttığına dikkat çekiyor; diğer yandan Amerika'daki doktorlar 11 Eylül saldırısından sonra çoklu kişilik vakalarında azalma olduğunu bildiriyor. Doktorlar ve diğer uzmanlar bu yeni teşhisin çeşitli versiyonlarını keşfetmek için hastalarla işbirliği yaptı ve konuya nörolojik, psikolojik, psikanalitik ve sosyolojik açılardan yaklaştı. Bu vakaların çoğunda hasta, bir akrabasının yerine bir makinenin geçtiğini ya da o kişinin bir hayvanın görüntüsünü aldığını düşünür. Showalter bu durumun genel bir eğilim olmadığını ama yavaş yavaş salgına dönüştüğünü iddia ederek, konunun yirminci yüzyıldaki kültürel tarihçesini de sunuyor. Yolculuğun başlangıç noktası Shirley Jackson'ın kitapları oldu; oradan Jack Finney'in ilk romanı *Mezar Hırsızları* (*The Body Snatchers* – 1956; 1954 yılında Colliers Dergisi'nde dizi olarak yayınlanmıştır) ve daha sonraki çeşitli versiyonlarıyla devam etti. Ira

1 Frank Tallis, *Hidden Minds. A History of the Unconscious* (New York: Helios Press, 2012), s. 60.

2 Susan Blackmore, *Consciousness* (Oxford: Oxford University Press, 2005), s. 67.

Levin'in hiciv romanı *Stepford Kadınları* (1972) ve kitaptan esinlenerek çekilen iki film versiyonuyla (Brian Forbes, 1975; Frank Oz, 2004) devam eden akımın diğer örnekleri arasında Dennis Lehane'nin 2003 tarihli romanı ve filmi *Zindan Adası* (Martin Scorsese, 2010) ve ablasının yerine başkasının geçtiğine inanan bir adamın hikâyesinin anlatıldığı *Yankı Yapan* (*The Echo Maker* – Richard Powers, 2006) sayılabilir. Showalter olaya daha geniş bir siyasi açıdan bakarak '11 Eylül saldırısından sonra bütün dayanaklarınız ve size rehberlik eden yön levhalarınız ortadan kalktığı, devletin yalan söylediğini, kitle imha silahlarının olmadığını anladığınızda nereye gidebilirsiniz ki?' sorusunu sormaktadır. Barack Obama'nın yerine başkasının geçtiğine inanan Amerikalıların sayısı az değil. Son zamanlarda uzaylılar tarafından kaçırılma hikâyelerinin ve buna benzer daha birçok fantastik düşüncenin yerini bu teoriler aldı.¹

Yazar Will Self de kitaplarını, en ünlü örnekleri *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* (Robert Louis Stevenson, 1886) ve Shakespeare'in *On İkinci Gece* (1601) gibi komedileri olan sahtekârlar, kimlik değiştirenler ve işgalcilerden oluşan tarihi kültürel temel üzerine kurdu. Aslında gerçek kendiliğin ne olduğu sorusu şimdiye kadar cevaplanamadı, postmodern eleştirmenlerse zaten bunun abes bir soru olduğu görüşünde. Diğer yandan psikosentez gibi bazı teknikler, bu sorunun cevabını kişinin sağlığı için hayati bir öge olarak görüyor. İngiltere'nin en halkçı düşünürü gerçek kendiliğimizi yakalamakta pek başarılı olmadığımızı düşünse de, böyle bir temelin var olduğuna ve aranması gerektiğine dair şüphesi olmadığını da dile getiriyor.² İnsanlığın ne olduğuna dair geleneksel fikirler zamanla değişim geçirdi, yazarlar da bunun farkına vararak eserlerinde bu değişimi dikkate almak zorundalar.

-
- 1 Elaine Showalter, 'The Grand Delusions', Key-note Lecture, Madness & Literature, 1st International Health Humanities Conference, The University of Nottingham, 7 Ağustos 2010.
 - 2 Alain de Botton, *The Architecture of Happiness* (London: Penguin, 2007), s. 106.

Nietzsche'ye göre 'Ben ve Kendilik ayrımının yerine ikisinin birbirinden ayırt edilmediği tek bir boşluk gelmeli, ama bu boşluk bireyleşmenin ötesine geçen soyut evrensel bir nitelik taşımamalı, kişisel olmalıdır.'¹ Deleuze ise bu 'Ben ve Kendilik' kavramının soyut evrensel bir kavram olduğunu, yerine Dionysius'un dünyasındaki bireyleşmenin gelmesi gerektiğini ancak bireyin hâlâ 'Ben ve Kendilik' kavramının ötesinde olduğunu söylüyor. Birçok yazar ve akademisyen 'sorun şu ki, var olduğumuzu sanıyoruz' düşüncesini vurguluyor, nihai problemin burada yattığını savunuyorlar.² Paradoksal olarak, internette yazı yazmak insanların başkalarını takip edip bazen de abartılı şekilde onları izlemesine olanak tanır; ancak bu, birçok açıdan kısa ömürlüdür. Sosyo-ekonomik yoksunluklar ve kısıtlamalara rağmen hayat birçok kişi için daha geçici ve daha az sabit hale geldi; artık sınıf, cinsiyet, cinsel tercih, din ve fiziksel engeller eskisi kadar kısıtlayıcı değil. Ama yazılarımızda 'Ben' olarak konuşsak da, aslında o sözcüklerin ben olmadığı, sadece o sırada hissedilen ve düşünülen şeylerden ibaret olduğu unutulmamalı. Anbean değişiyoruz, bu nedenle yazdıklarımıza aşırı bağlanarak onlarla bir olmak ya da sonradan düzeltmeyecek kadar hayran kalmak iyi bir fikir değil.³ Yazarlar dünyaya iki kez bakıp her şeyi ikinci bir kez görmek zorunda olduklarından, yazı yazmak politik bir eylem olabilir çünkü bir yazar duygularına kapılmak yerine, o anki durumun detaylarına nüfuz edebilmelidir.⁴

Yazarlar çeşitli yollarla fikir sahibi olur ve bu fikirleri geliştirir; hangi yolun daha çok işe yaradığı da kişiden kişiye değişir. Bütün yazarlar kendi yaşadıkları deneyimlerle hayal güçlerinin birleşiminden bir şeyler çıkarır. İlgi çekici olansa, bilimle sanatın herkesin sandığı kadar ayrı olmadığıdır. Hayal gücü ustası İngiliz

1 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, çev. Paul Patton (London: Continuum, 2011), s. 321.

2 Natalie Goldberg, *Writing Down The Bones – Freeing the Writer Within* (Shambhala Books), s. 56.

3 A.g.e., s. 57.

4 A.g.e., s. 82-3.

şair Coleridge ‘psikoloji’ sözcüğünü Almancadan İngilizceye kazandıran kişi olarak bilinmektedir.¹ Senaryo yazımı psikolojisi de birçok açıdan senaryo yazarının ve kendinden bir şeyler katarak yaratacağı karakterlerin psikolojisini içerir. Nietzsche’ye göre her şeyde kendiliğimizi görüyoruz, dolayısıyla yazı yazma, hatta son düzeltme sürecinde bile tamamen nesnel olmamız çok zor. Tabii bu konuyla ilgili belli bir farkındalık sahibi olmanın faydası olacaktır ama farkındalıktan daha fazlasına ihtiyaç var.

Psikiyatr Arthur Deikman psikoterapi çalışmalarından birinde ‘nesne kendilik’ ve ‘gözlemci kendilik’ arasındaki farkları vurgulamıştır. Nesne kendilik hepimizin sınırlı biyolojik varlıklar olduğunu ve iletişim kurabilirsek bile özünde yalnız olduğumuzu düşünür. Gözlemci kendilikse ‘düşünce, duygu ve eylem öncesinde’ farkındalığa sahip ‘şeffaf merkezdir.’² Deikman’ın dediği gibi, varoluşumuzu en iyi ifade eden cümle ‘Düşünüyorum, öyleyse varım’ değil, ‘Farkındayım, öyleyse varım’ cümlesidir. Bu farkındalık; düşünce, duygu ve eylemlerden önce mevcuttur ve kendilik algımızı kökünden etkiler.

Henüz insanın ne olduğu konusunda bile hemfikir olamamışken, şimdilik insan dediğimiz ögenin var olduğunu varsayalım ve soralım: İnsanı harekete geçiren şey nedir? Budizm’de bodhisattva adı verilen, alçakgönüllülükle başkalarına yardım etmek, derin bir insan sevgisiyle hareket ederek kendini feda etmek, başkalarını kendinden önce düşünmek, dünyanın dostu olmak ve dünyaya anlam ve amaç katmak isteği mi? Yoksa aşağılık ve değersizlik ya da üstünlük ve hak sahibi olma duygularından veyahut önceden programlanmış bir güdüden doğan güç, başkalarının takdiri ve hayranlığı gibi şeyleri elde etme arzusu ve bu arzulara yenik düşmek, bir ün ve onay arama ihtiyacı mı?

1 Tallis, op. cit., s. 7.

2 Alfred Deikman, *The Observing Self: Mysticism and Psychotherapy* (Boston: Beacon Press, 1982), s. 94.

Yukarıda saydıklarım yüzeysel güdülerdir, oysa hayat ve insanların harekete geçiren şeyler çok daha karmaşıktır. Bu öğelerin hepsi simbiyotik bir ilişki içinde çok farklı kombinasyonlar halinde işlev görebilir. Ayrıca neden kendiliği terk edip diğere odaklanmak veya kendiliğe odaklanıp diğerin tümünden vazgeçmek gibi bir seçim yapmak zorunda olalım ki? Herkesi eşit gören, diğerin kendilikle eşit, hatta belki de daha önemli olduğunu savunan, kendiliği bir durumun dışına yerleştiren, zaten kendiliğin bir sanrıdan ibaret olduğu düşüncesini geçerli bulan bir yaklaşım, senaryolardaki karakterleri ve psikolojiyi derinden anlamanıza yardımcı olur. Senaryo yazarken sadece empati yoluyla kendimizi diğerlerinin yerine koymakla kalmıyor, onlarla bir oluyoruz. Bu süreç ancak yazı yazarken yaşanabilir. Yazarlar da aktörler gibi bir rol üstlenir ve kendi kişiliklerinden çıkıp bir çeşit tanrısal tümgüçlülük konumuna geçer. Yani aslında senaryo yazımı psikolojisini birçok açıdan kendiliğin psikolojisini ortadan kaldırmak olarak tanımlayabiliriz. Bunu yapabilmek için de önce kendiliğimizle ilgili farkındalık kazanmak zorundayız. Hayatımızın her adımında önceliği kendimize mi diğer kişilere mi vereceğimize karar veriyoruz. Oysa kendimizi diğer insanlarla bir gibi görürsek, ortada bir çelişki de kalmaz. Diğer yandan, bir insanın hiç çelişki yaşamaması için ölmüş olması gerekir. Zaten en kaliteli dramlar, karakterler ve senaryolar da çelişkilerden doğar.

İnsanlığın başarısız olma nedeni, farklılıkları aynılığa indirgemesidir. Bu şekilde, sözde insanlığın özünün kaynağı olduğu söylenen evrensel bir prensip uğruna spesifik, yerel ve özel öğeler yok sayılıyor. Modern çağın *krizinde* ideallere sadık kalınamıyor. Güç rejimleri, Aydınlanma'nın taahhüt ettiği ve hem pratik hem de akılcı özne yaratma şekillerinin kuramlarında dile getirilen evrensel değerleri ve adaleti sağlayamıyor.¹

1 Warwick Mules, 'In Absence of the Human', *Continuum. Journal of Media and Cultural Studies* içinde, Cilt 16 No 3 Kasım 2002, s. 268.

Alain Badiou, Terry Eagleton ve Jean Baudrillard gibi farklı düşünürlerin aynılıkla ilgili kuramsal tartışmalara olan ilgisi, bizleri güçle ve statükoyla ilişkimizi gözden geçirmeye zorluyor. Gerçek bir bireyselliğe sahip olduğumuz herhangi bir durum var mı? Anlam taşıyan hikâyeler anlatabilmek için insan olmanın ne anlama geldiği konusunu derinlemesine irdelemek zorundayız. Gerçek dünyada insanlar sık sık sanki birer otomat veya karikatürmüş gibi davranırlar, sanırım ‘sayborg’ adı verilen insan-robot karışımı organizmalar da bu yüzden ilgimizi çekiyor. Odaklandığımız noktada insanların kendilerine özgü, benzersiz özellikleri olduğundan, aralarındaki farklılıklara ve şahsi kimliklerine eğilmemiz gerekiyor. Hatta aslında bireysellik, bir çeşit sonsuzluk olarak da görülebilir.¹

Eğer kimlik kavramına postmodern perspektiften bakarsak, yani kim ve ne olduğumuzla ilgili hiçbir şeyin sabit olmadığı görüşünü benimsersek, derinliği olan karakterler yaratmak zor olabilir. Bir seçenek de konularımızı akıllı ve mizahi bir yaklaşımla baş aşağı etmek olabilir. Bunun çarpıcı bir örneğini *Katil Doğanlar* (Yönetmen Oliver Stone, yazarlar Dave Veloz ve Richard Rutowski, 1994) filminde görüyoruz. Senaryonun ilk versiyonunu yazan Quentin Tarantino, daha sonra ismini yazar listesinden çıkarmış. İlgi çekici olan bir nokta da, senaryonun ilk versiyonunun daha sapkın olması ve daha fazla mizahi öğe içermesidir.

Filmde stereotipler, iki boyutlu ünlüler ve ün peşinde koşma kültürü ele alınıyor ve karikatürize ediliyor. Kitle medyası şiddeti yüceltmekle suçlanıyor ama arka planda başka bir hikâye var. Başrol karakterleri Mickey (Woody Harrelson) ve Mallory (Juliette Lewis) Knox çocukluklarında istismar edilmişler. Olayların etiolojisi, yani neden-sonuç ilişkisi belli. Ancak vurgulanması gereken bir nokta, film vizyona girdiği dönemde jüriler ve yargıçlar çocuk

1 Terry Eagleton, *Trouble With Strangers. A Study of Ethics* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2009), s. 239.

taciziyle yargılananları çoğunlukla beraat ettiriyorlardı.¹ Filmde karakterleri anlama çabasıyla dalga geçiliyor da olabilir. Karakterler doğru yolu seçme konusuyla pek de ilgilenmiyorlar çünkü Nietzsche benzeri bir yaklaşımla o konudan tamamen çıkmış, ötesine geçmiş gibiler. Alenen iletilen mesajsa, kitle medyasının, kitle tüketiminin ve ünlülere verilen önemin hâkim olduğu 1990'larda ahlak ve değerlerin bir kenara atıldığı, küçük görüldüğü. İzleyicinin gözüne sokulup fazlaca aleni olsa da, verilen mesaj doğru.

Filmde Mickey ve Mallory'nin salak hayranları onlara tapıyor, ne yapsınlar başka çareleri yok, özgür irade diye bir şey de yok diye düşünüyorlar. İster Beatles grubu, ister başka biri olsun, hayran kitleleri herkesi ve her şeyi sevip onaylayabilir. Bu olgunun altında daha derin bir kavram yatıyor: 'Farkındalık eşiğinin ötesinden gelen emirlere itaat ediyoruz ve bu konuda robot gibi davranmaktan başka seçeneğimiz yok.'² İnsan davranışlarının öncelikle bilinçaltı tarafından belirlendiğini bilmek için Freud'un takipçisi olmamıza gerek yok.³ Tallis, Daniel Dennett'in görüşlerine atıfta bulunarak, bilinci tanımlayabilecek tek kuramın bilinçli olayları bilinçaltı kapsamında izah edebilen bir kuram olabileceğini söylemiştir.

Katil çift için önemli olan tek şey birbirlerine duydukları aşk, ama filmi izlerken bunu kabul mu etmemizin, yoksa Oliver Stone'un senaryosunu yazdığı *Çılgın Romantik* (yönetmen Tony Scott, 1991) filmindeki gibi bu tarz saplantılı aşkların saçma olduğunu mu düşünmemizin beklendiği açıkça anlaşılmıyor. *Katil Doğanlar* filminin senaryosu zamanın ruhunu yansıtırsa bile, aslında her dönemde geçerli olan temaları işliyor. Senaryo kader gibi önceden yazılmış, izleyicilerden de hikâyedeki kahramanların yaptığı kötülüklerin kaçınılmaz olduğunu düşünmeleri isteniyor. Ama tabii bu kötülüklerden zevk alıp almamak izleyicinin tercihinin kalmış.

1 Bkz. Jason Lee, *Pervasive Perversions – Paedophilia and Child Sexual Abuse in Media/Culture* (London: Free Association Books, 2005).

2 Tallis, op. cit., s. 171.

3 A.g.e.

Antropolog, romancı ve düşünür George Bataille ‘İhlallerin Kralı’ olarak ün yapmıştır. Postmodern kimlik ve şiddet perspektifinin karmaşık niteliğini göz önünde bulundurduğumuzda, Bataille’in çalışmalarını görmezden gelmek tehlikeli olur. Bataille’in ‘grup seks, işkence ve bedensel acıya düşkünlüğü, ayrıca şiddet ve tecavüzden ibaret gördüğü erotizme saplantılı şekilde önem vermesi’ göz önünde bulundurulursa, kuramcılarla Bataille arasındaki aşk ilişkisinin meşakkatli olduğu görülür.¹ Senaryolar insanlığın düzeyini yükseltmek gibi etik amaçlara mı hizmet etmeli sorusunun cevabı tartışmaya açıktır; ama izleyiciye insanlıkla ve insan yaşamıyla ilgili daha derin bir anlayış kazandırması gerekliliği tartışmasızdır.

İnsanlar hem gerçek hayatta hem de kurgulanmış hikâyelerde önemli seçimler yaparak gelişir. Bu doğrusal bir süreç değildir ve son derece karmaşık olabilir. Charlie Kauffman gibi senaryo yazarlarının da kanıtladığı gibi popülerlik kavramı aptalllıkla eşanlamlı olmak zorunda değil. Senaryolarımızdaki dönüm noktaları, karakterlerimizin içinde bir değişime neden olan, potansiyel ve umut dolu seçim anlarıdır. Potansiyel ve umut olmaksızın ne kadar uğraşırsanız uğraşın, ne kadar yetenekli olursanız olun bir işe yaramaz. Örneğin *Elveda Las Vegas* (yönetmen Mike Figgis, 1995; John O’Brien’in 1990 tarihli yarı-otobiyografisinden geliştirilmiştir) filminde Ben Sanderson (Nicolas Cage) ölene kadar içki içmeyi kafasına koymuş olsa da, hayat kadını Sera’yla (Elisabeth Shue) olan ilişkisi belli bir potansiyel içermekte, umut ışığı yakmaktadır. Bu açıdan bakıldığında sanat bir eğitimidir ve bu izlenimin iletilme inceliği, harika bir senaryoyla orta karar bir senaryo arasındaki farkı belirler.

Aşk Dersi filminde (yönetmen Lone Scherfig, yazar ünlü romancı Nick Hornby, 2010) on altı yaşındaki Jenny (Carey Mulli-

1 Adriana Cavarero, *Horrorism. Naming Contemporary Violence*, çev. William McCuaig (New York: Columbia University Press, 2011), s. 53.

gan) akademik açıdan zeki ve güzel bir kızdır ama 1960'lı yıllarda İngiltere'nin sıkıcı banliyölerinden birinde sıradışı bir aileyle yaşamakta, çok sıkı kuralları olan bir okula gitmekte, bu nedenle kişisel özellikleri bastırılmaktadır. Yaşça büyük bir adam onu baştan çıkarınca, akademik eğitimini terk eder. Paris'te bekâretini kaybettiği zaman, artık sözde eğitilmiş sayılan Jenny aşkla ilgili bu kadar çok şey yazılıp seksin birkaç saniye içinde sonlanması'nın ne kadar garip olduğuna dair bir yorum yapar. Varoluşçuların 'Tatmin edildikten sonra zevkin bir önemi kalır mı?' sorusu göz önünde bulundurulunca, olayın Paris'te geçmesi oldukça yerinde bir seçim olmuş. O noktada kurguyla gerçek arasındaki fark ortaya çıkıyor, Jenny yasak elmayı yiyor, bilgi sahibi oluyor ama bu bilgi zamanından önce düşen olgunlaşmamış bir meyveye benziyor ve kızımız sıkı çalışma ve okul vasıtasıyla edinilen eğitimin çok daha tatmin edici olabileceğini anlıyor. Protestan çalışma etiğinin bu denli geleneksel şekilde övülmesinden rahatsız olabiliriz ama bu hikâye ahlakla psikolojinin nasıl birbirine geçebildiğini gösteren iyi bir örnek. Kahramanımız kazandığı yeni anlayışla olgunlaşıyor. Şans eseri, sevgilisinin evli olduğunu öğrenip okula dönmeye de izin verilmeyince, potansiyelini fark eden bir öğretmen ona yardımcı olmaya karar veriyor. Bu noktada ahlaki değerler vurgulanıyor, ahlakla psikolojinin gerçek hayatta olduğu gibi senaryolarda da birbiriyle etkileşim içinde olduğu görülüyor.

'İyi' dediğimiz yazılar genellikle estetik değere sahip yazılardır, bu da birçok açıdan keyfi bir niteliktir çünkü zevkler kişiden kişiye değişir. Örneğin belli değerleri savunan, belli erdemlere önem veren hikâyeler kimileri tarafından 'iyi' olarak değerlendirilebilir. Konuya dini bağlamda bakarsak, Kitab-ı Mukaddes'te Selanikliler 1-5:22'de belirtildiği gibi, 'Kötü görünen her şeyden uzak durmak gerekir', yani yargıya tabi olan şey sadece kişinin kendi eylemlerinden ibaret değildir. Erdem her şeyi kapsamalıdır, sözcükler de buna dâhildir. Bu bakış açısıyla ele alınan erdem kav-

ramı yüzeysel bir eğitcilik niteliği taşır. Aslında hiç kimse izleyicilere nutuk çeken bir sanat türünden hoşlanmaz, sanat da zaten genellikle soruları cevaplamaktan çok, yeni sorular üretir. Nietzsche'ye göre, göreceliğe ve postmodernizme rağmen iyilik kavramı var olmaya devam ediyor, birçok film de bu fikri içeriyor. Diğer yandan, filmlerin hafifçe sapkın, yaramazlık benzeri bir zevk olarak görülmesi, gerçek dünyadan geçici bir süre kopmak için başvurulmuş bir çare olduğu düşünülmesi de bir çelişkidir. Belki de bu izlenime yol açan şey, biraz önce bahsettiğim 'kötü görünen şeylerden bile' uzak durma zorunluluğudur. Yani bir filmde bile olsa, sanatsal şekilde dahi olsa kötü davranışların izlenmesi, zihnimize sokulması zarar verici bir eylem olarak görülüyor olabilir. Uygulama kuramdır, kuram da uygulamadır ama akademik çevrelerde hâlâ yazı yazmayı öğretmeninin yazı eleştirmenliğini öğretmekten daha kolay olduğu düşünülmektedir. Yazı bir çeşit keyif, kişinin arzularını tatmin etmek için yaptığı bir eylem, kısacası bir eğlence olarak görülmekte, yani düşünmenin yapmaktan daha önemli olduğu görüşü ağır basmaktadır.

On sekizinci yüzyılda yaşamış olan yazar Dr. Samuel Johnson romanların iki amacı olduğunu söylemişti. Birincisi, insanların farklı dünyalara kaçmasına yardımcı olma yoluyla onları eğlendirmek, ikincisi de okuyuculara insan olmaya nasıl dayanabileceklerini öğretmek. Yazı sanatı bizlere insan olmanın gerçek anlamını hatırlatarak, daha yüksek düzeyli bir insanlık seviyesine çıkmamıza yardımcı olma amacını güdüyor. İnsan olmanın ne demek olduğunu unutmak pek zor değil, kaliteli sanat eserleriye bizi insanlaştırıyor, unuttuklarımızı hatırlatıyor. Romanlarda gördüğümüz bu eğlence-anlam ayrımı film endüstrisinde eğlenceyi temsil eden Amerikan modeliyle anlamı temsil eden Avrupa modeli olarak tezahür ediyor. Aslında bu ayrım oldukça yapay. Budistlere göre hayatın tümü acı çekmekten ve hayal kırıklığına uğramaktan ibaret. Anlatılan hikâyeler insanlara bu sanrıyla başa çıkmaları için yar-

dımcı olma amacını taşıyor. Kurgu en büyük gerçek çünkü gerçek olmayan şeyler vasıtasıyla gerçekleri kavırıyoruz, kurgu aracılığıyla gerçek hayatımızda yarattığımız kurguları keşfedip çürütüyoruz. Yani oyunu ortaya çıkarmak oyunu oynamamıza yardımcı oluyor. Kartlar dağıtılır, hepimize belli kartlar düşer, her adımda bir kumar oynarız, sonra da sanrılarımızla başa çıkmaya çalışırız.

Senaryo yazarı, eleştirmen ve film yapımcısı Jean-Luc Godard'a göre sinema gerçeği temsil eder. Ayrıca ölüme, dolayısıyla da sekse çok benzer. Birilerine bağlanırsınız, sonra o bağlar kopar, biz de o kopuşla başa çıkmaya çalışırız, yani bağlanma ve kayıp birbiriyle yakından ilişkilidir. Aslında insan psikolojisi özünde bu kadar basit ve bir bu kadar da karmaşıktır. Bir film izlerken saniyede yirmi dört kez bağlar kurup sonra onları kaybediyoruz. Bir filme bir amaç atfetmek, örneğin bize bir şeyler hissettirmesi gerektiğini düşünmek çok saçma çünkü filmlerin tek ve başlıca bir amacı olduğunu nasıl iddia edebiliriz? Ama psikolojik kapsamdan kaçamayız çünkü bu alan bizi harekete geçiren tüm öğeleri içerir ve izleyicinin beklediği şey filmle etkileşime girebilmektir, bazıları da bu etkileşimin derin olmasını ister. Ama bazen de bir filmin bizi düşüncelerimizden kurtarmasını, fazla duygu ve derin düşünce içermemesini isteriz. Sinema endüstrisinin ilk döneminde insanlar sık sık ne izleyeceklerini bilmeden salona dalarlardı. Bu da bize içerikten çok, yaşayacakları deneyime önem verdiklerini gösteriyor. Hollywood'un Altın Çağı'nda 1950'lere kadar haftada iki kez sinemaya gitmek alışkanlık olmuştu. Dolayısıyla insanlar için, gittikleri filmin çok tutması ya da pek beğenilmemesi büyük önem taşıymıyordu. İnternette bol bol bulabileceğiniz eleştiri ve puanlamalar sinemanın heyecanını söndürdü. Günümüzün risksiz yaşam tarzında insanlar her şeye hazırlıklı olmak istiyor.

Çok sayıda psikoterapist hastalarının duygularına erişebilmesine yardımcı olmak için filmlerden faydalıyor, ayrıca psikiyatri eğitiminde de kurgu filmler kullanılıyor. Diğer yandan, bazen

hastalar çok geçerli nedenlerle duygularını bastırır ve bir filmi izlemek bastırılmış duyguların yüzeye çıkmasına neden olduğu zaman sorun yaşanabilir. Filmlerin insanlarda psikoza neden olduğu duyulmuştur ama bunun için o kişide zaten bir psikoz durumu olması gerekir. İlk psikoloji laboratuvarı 1879 yılında Leipzig Üniversitesi'nde kuruldu. O dönem sinemanın da doğuşuna şahitlik ediyordu ve o günden bu yana filmlerle psikoloji arasında simbiyotik bir ilişki süregeldi. Laboratuvarın kurulmasından iki yıl önce İngiliz Edward Moyerbridge, bir at dörtnala koşarken dört ayağı birden aynı anda yerden kesilir mi sorusunun cevabını bulmak için *Hareket Eden At* veya *Sallie Gardener Dört Nala Gidiyor* adı verilen bir film çekti ve gerçekten de atın dört ayağının aynı anda yerden kesildiğini gösterdi. Filmde bir hikâye anlatılmıyordu ama biz o kısa film için bir hikâye yazabiliriz. Film tarihçileri genellikle filmin doğuşunu bu olaydan çok daha sonrasına koyarken, hikâye nedir sorusuyla ilgili tartışmalar hâlâ sürüyor. Aslında bu tartışma, bir anlatımın hikâye olması için hangi özelliklere sahip olması gerektiğine dayanıyor.

Fotoğrafçılık, film ve psikoloji arasında kronolojik bağlantıların yanı sıra daha ince ilişkiler de var. Yakın çekimin gelişmesiyle sinema endüstrisi izleyicilere insanı daha yakından inceleme olanağını sundu. Perdedeki oyunculuğun durağan niteliği ve diyalogların daha yavaş olması, sahnede bir tiyatro oyunu seyretmekten daha yakın bir etkileşim sağlıyordu. Ancak o zamanların anlatım ve janr geleneklerine sadık kalınarak insan ruhuyla ilgili karmaşıklıklardan uzak duruluyordu. 1920'lerde işin içine ses ve renk de girdi. Artık filmler sadece yansıttıkları gerçekleri üretmeye başlamakla kalmayıp izleyicilerin içsel psikolojik dünyalarını da yapılandırmaya başladılar. İçsel dünyalar dışsal davranışlar şeklinde tezahür etti ve sinema endüstrisindeki gelişmeler bizleri gerçeğin geçici olduğu bir noktaya getirdi.¹ Bu geçici niteliği ele alan senar-

1 Norman K. Denzin, *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze* (London: Sage, 1995).

yolarsa en derin hikâyeler olarak görülmeye başlandı. Buna verebileceğimiz en iyi örneklerden biri, Charlie Kaufman'ın *New York Yanılsamaları* (yazan ve yöneten Kaufman, 2008) olabilir.

Popüler mitolojide bazı yerli kabileler fotoğraflarının çekilmesini istemez çünkü ruhlarının çalınacağına inanır. Zaten dünyanın her yerinde kamerayla yaşadığımız aşkın iki farklı yüzü var. *Yere Dönük Gözler* (1993) eserinde Martin Jay insanları etkileyen düşünürlerin görsel merkezciğe nasıl saldırdıklarını, filmlerin ve diğer görsel medyaların insanlara zarar verdiğini nasıl iddia ettiklerini anlatıyor. 1980'lerden bu yana insan-sonrası konulardan bahsetmek moda oldu, sanki teknolojiyle ilişkimiz sayesinde insan kavramının ötesine geçtiğimiz bir çağdaymışız gibi konuşuluyor. Bence biraz acele ediliyor çünkü insan hayatının temel öğeleriyle ilgili bilgimiz hâlâ çok sınırlı, örneğin beynin işlevlerinin nasıl etkilendiğini bilmiyoruz. Gerçek hayattaki beklentilerin yıkılması teması sık sık filmlerde de işlenir, diğer yandan paradoksal bir süreçle izleyiciler beklentilerinin teyit edilmesini, hani o 14 satırlık sonelerde olduğu gibi filmin sonunda mutlaka kahramanların şansının değiştiğini görmek isterler. Yani bu beyazperde dediğimiz şey zaman zaman yapay mutlu sonlar yaratmakla suçlansa da, aslında gerçek hayatın bir parçası olduğu söylenebilir.

Hayatın kendisi de karmaşık bir anlatıdır, 'ya bu ya da şu' gibi durumlardan ibaret değildir ve film de bilgisayar oyunu gibi modern hayatı bir oyun ya da bir anlatı gibi algılamamızda önemli bir rol oynamıştır. *Tron* (yazan ve yöneten Stephen Lisberger, 1982), *Bahçıvan* (yazan ve yöneten Brett Leonard, 1992), *Matrix Üçlemesi* (yazan ve yöneten Andy ve Larry Wachowski, 1999, 2003) gibi filmler ve bunların sayısız taklidi, yeni prodüksiyonları ve türevleri sadece bireyin bir simülasyon dünyasındaki sorunlarını değil, bütün gerçekliğin aslında zihnimizin bir ürünü olduğu ve kimliğin bir sanrı olduğu fikrini de yansıtıyor.

Bu düşünce şekli kısmen yirminci yüzyılın ortalarında ortaya çıkan varoluşçu hareketten etkilenmiştir. Bu ekol zaman zaman nihilizmin eşiğine gelir, hatta ötesine geçer çünkü olgular bile sorgulanır, hiçbir şeyin hatta kendiliğin dahi bilinebileceğine ihtimal verilmez. Bu yaklaşım bizi her şeyin meşru olduğu tehlikeli bir anlamsızlık yoluna soksa da, aslında kendi başına bir kategori olan ve üzerinde fikir birliğine varılmamış olan insan kavramının çerçevesini de özgür bırakır. Böyle bir dünyada gerçeğin ne olduğu nasıl bilinebilir, zaten gerçek diye bir şey de var mıdır ya da insanlar kendilerini veya bir başkasını gerçekten tanıyabilir mi?

Gördüğümüz ve okuduğumuz şeyler bizi insan olmanın anlamının derinliklerine götürmezse, sinema konusundan uzaklaşacak ya da okuduğumuz sayfayı kapatacak ve ‘yani?’ sorusunu sormaya başlayacağız. Sonuç olarak insanların özne olarak nesneyi yaratmadığı ama nesnenin özneyi yaratabildiği, yani metnin okuyucuyu, filmin de izleyiciyi yaratabildiği söylenebilir. Tüm yazı türlerinde olduğu gibi burada da yazar okuyucunun ne düşündüğünü keşfetmek için yazmalı, bu şekilde kendisi daha derinlere inerken, okuyucuları da insan olarak şekillendirmelidir. Dolayısıyla senaryo yazarı senaryoyu yaratmaz, senaryolar yazarları yaratır. Kendini yaratmayan bir senaryo sahte izlenimi verecektir. Yazılan her şey, olması kaçınılmazmış izlenimi vermelidir. Senaryolar genellikle birden fazla kişi tarafından birçok kez düzeltilip yeniden yazılır ama bir uyarlama bile olsa aslında yapılan iş, bir fikrin üzerinde çalışmaktır. Yazı sürecine katılanların sözcükleri kâğıda dökene kadar aslında ne anlatmaya çalıştıklarını bilmemeleri yaygın bir durumdur.

Bireyin özgür iradeye sahip, kendi seçimlerini yapabilen, sistemle mücadele eden biri gibi sunulmasını görev edinen senaryo yazarları da var. 1960’ların kült TV dizisi *Mahkum*’da bunun bir örneğini görüyoruz. Dizide istifa ettikten sonra garip bir şehirde hapis tutulan bir gizli ajanın hikâyesi anlatılıyor. 2010 yılında

yeniden çekilen dizi, insanların hem özgür iradeye sahip olabileceklerini hem de olamayacaklarını anlatıyor, ‘mutlaka vardır ya da yoktur’ gibi bir durumun aynı dizinin içinde bile var olmadığını gösteriyor. Dizin her iki versiyonunda da bireyin özgür iradesi olup olmamasının önemli olmadığı mesajı veriliyor çünkü geniş açıdan baktığımız zaman nihai olarak kontrol bizde, yani insanlarda değil. Buradan hareketle, hem özgür irade sahibi olup hem seçim yapma imkânımızın olmadığı bir varoluş şekli mümkün mü, yoksa bunların ikisi de bir ruh halinden mi ibaret diye sorabiliriz. Budizm gibi eski inanç sistemlerindeki temel prensip, sanrı perdesini yırtmaktır.

Bize görünenleri, kendi taraflarında var oluyormuş gibi algılıyoruz. Bu yanıltıcı görünüştür. “Ben” ve benim kavramlarını kendi taraflarında var oluyormuş gibi algılıyoruz ve zihnimiz bu görünüşe sıkı sıkıya sarılıyor, gerçek olduğuna inanıyor. Oysa bu, kendine sarılan cehaletin düşünce şeklidir.¹

Bu düşünce şekline ve daha önce Erich Fromm’dan bahsederken de sunduğum görüşlere göre her şey birse, bu yaklaşım yazılarımızı nasıl yazdığımızla yakından ilintilidir. Tüm yazılarımız kendimizle ilgili olacaktır çünkü hepsi kendi zihnimizin filtresinden geçmektedir, ama aynı zamanda başkalarıyla da ilgilidir çünkü hepimiz birsek onlarla bizim aramızda zaten bir ayrım yoktur. Her tür zıtlık sadece zihnimizin ürünüdür ve aşılması gerekir.² Gerçek hayat olayları ve ‘gerçek bir olaya dayanan’ hikâyeler duygusal bir yoğunluk tedarik edebilir. Ama yazı yazarken unutulmaması gereken önemli bir nokta, gerçek hayat olaylarına o gerçeklikten sıyrılamayacak kadar yakın olmamaktır. Wordsworth’ün ünlü ‘Şiir bile sakın bir zamanda hatırlanan duygulardan doğar’ görüşünü de

1 Geshe Kelsang Gyatso, *The New Meditation Handbook* (Ulverston: Tharpa Publications, 2003), s. 6.

2 Erich Fromm, *The Art of Loving* (London: Unwin Books, 1970), s. 57.

göz önüne alırsak en azından düzeltme sürecinde gerçek olaylarla aramıza belli bir mesafe koymak faydalı olacaktır.

Fikirler zihnimize bazen kör edici bir ışık patlaması gibi ani ve kolay, bazen de kapının altından sızan bir ışık huzmesi gibi zor şekillerde gelebilir. Sürekli iyi fikirler bulmayı başaran şanslı insanlar da yok değil ama önemli olan bu fikirlerin havada kalmaması, yabani otların ayıklanması gibi seçilerek geliştirilmesidir, bu da disiplinli bir çalışma gerektirir. O ilk fikir kıvılcımının gerçekten üzerinde durmaya değer olup olmadığı zamanla belli olur. Ama bazen de hangi fikrin üzerinde dursam sorusunun cevabını bulmaya zamanımız olmaz, yazmaya başlamak için sabırsızlanırsınız. Bu durumlarda hayal gücümüz ve yaşadığımız deneyimlerin yanı sıra, gerçek dünyadan haberler, edebiyat araştırmaları ve diğer filmler, yazı alıştırmaları, hayatla ilgili nesnel gözlemler, kulağımıza çalınan konuşmalar gibi ikinci el kaynaklar da ilgi çekici fikirler bulmak konusunda faydalı olabilir.

Peki, bu fikirleri filtreleyip hangi fikrin iyi bir senaryoya dönüşebileceğine karar vermek için ne kadar enerji harcamalıyız? Tüm yaratıcı yazılarda olduğu gibi, burada da sorulması gereken en önemli soru ‘Eee, yani?’ sorusudur. Bu soru bir dizi önemli soruyla da bağlantılıdır, örneğin ‘Bu gerçekten umrumuzda mı?’ sorusu bunlardan biridir. Hikâyemiz duygusal bir değişime yol açmak zorundadır, aksi takdirde anlattıklarımız kimsenin umrunda olmaz ve duyguları ortaya çıkarmak yerine, sadece eylemlerin, hareketlerin peşinden gitmiş oluruz. Hikâyedeki ahlaki ikilem nerede? İnsanlar sahnede veya perdede bir şey izledikleri zaman duygularına dokunulmasını ister. Tüm hikâyeler dokuz şiddetinde deprem etkisi yaratmak zorunda değil, ayrıca şimdilerde birçok filmde gördüğümüz dünyanın sonu, evrenin yok olması gibi temaları işlemesi de şart değil, bir ilişkinin başlaması ya da sona ermesi gibi basit bir şey de olabilir ama işlediğiniz fikir herhangi bir duygusal etki

yaratmıyorsa, muhtemelen başka bir fikir bulmanız gerekiyordur. Duygu ögesi, üzerinde disiplinli bir şekilde çalışmaya ve oynamaya başlamadan önce fikirlerinizi filtrelemek için kullanabileceğiniz kriterlerden biridir. Yazar olmak isteyen çok kişi var ama nedense fikirlerini planlamaya ya da yapılandırmaya, hatta yazmaya bile vakit ayıranların sayısı çok az.

İyi bir yazar fikirlere ve olaylara her seferinde onları sanki ilk kez duyuyormuş gibi yaklaşmalıdır.¹ Doğrusal zaman algısından kurtulup her olayı benzersiz bir örnek olarak değerlendirmek gerekir. Okuyucular insan yaşamının değişik yönleriyle temas kurmak istiyor, dolayısıyla yazar da her olaya kendine özgü benzersiz bir vaka olarak yaklaşmak zorunda. Ama bunu yapmak söylendiği kadar kolay değil çünkü hepimiz olaylara sürekli aynı şekilde bakma eğilimindeyiz. Natalie Goldberg'e göre yeni fikirler bulmanın en iyi yolu, önünüzde duran şeylere odaklanmak ve o sırada tüm detayları bilmeseniz bile onu sahiplenmektir. Tabii bir de en iyi fikirlerin saplantılarımızdan doğduğu düşüncesi var. Örneğin bir sporla, mesela hokey oyunuyla yakından ilgiliysek, saplantı derecesinde seviyorsak, neden o konuda yazmayalım? Klişe tuzağına düşmek, ancak bir başkasının da söyleyebileceği bir şeyi yazmakla olur. Oysa kendi özgün düşüncenizi yazarsanız klişe yaratmaktan kurtulursunuz, bunun için de çok pratik yapmanız ve bu şekilde özgüveninizi geliştirmeniz gerekir. Goldberg herkesin kabiliyeti olduğunu, sadece bazılarının kabiliyetlerini kullanmayı bildiğini ve yazı yazma yoluyla bunu nasıl başaracağımızı öğrenmenin mümkün olduğunu savunurken Katagiri Roshî'den bir alıntı yapıyor: 'Kabiliyet, toprağın altındaki bir su katmanı gibidir.'² Sıkı çalışma o kabiliyetin size yaklaşmasını sağlar. Bu görüş Batı'nın 'yetenek doğuştan gelir' görüşüne de zıttır. Belki bu yaklaşım Doğu'ya özgü romantik bir mit olabilir ama en azından yetenek ve

1 Goldberg, op. cit, s. 52.

2 A.g.e., s. 53.

fikirler yolumuza çıksa da çıkmasa da yaratıcı sürecin kimsenin mülkiyeti olmadığını göstermektedir.

Saplantının sağlıklı bir yönü de var ve romanlar gibi bazı yazı biçimleri hem yazarda hem de okuyucuda saplantı ögesini teşvik edebilir.¹ Hem kendi döneminde hem de bugüne kadar psikiyatrlar ve psikolojiyle ilgilenenler tarafından Émile Zola kadar yakından incelenmiş başka bir yazar olmadığını söyleyebiliriz. Zola'nın kendisi de kendi çalışmaları hakkında geniş dosyalar hazırlardı ve bugün kullandığımız 'vaka çalışması' kavramının yapılandırılmasında yaratıcı yazarlığın büyük etkisi olduğuna kuşkum yok. Lennard Davis de aynı yönde görüş belirterek, günümüzdeki bilimsel vaka çalışmalarının romanlardan doğduğunu söylüyor. Modern hayatta bilim, hatta sadece insan olmak bile, bireyi iş ve cinsellik dâhil olmak üzere her şeye saplantılı olmaya itiyor. 'On dokuzuncu yüzyılın saplantılı yapısının bir parçası' olmak, 'bilimden çalışmaya, çalışmadan bedene, bedenden zihne, zihinden de yine bilime dönen' bir döngünün içinde yaşamak anlamına geliyor.² Vaka çalışması kavramı 'ilk olarak roman laboratuvarında geliştirildikten sonra Freud'un ve Josef Breuer'in çalışmalarında hayata geçirildi.'³ Yaratıcılık genellikle kaosla ve açık olmakla özdeşleştirilirken, Zola'nın manisi ve üretkenliği tam ters noktadan, kontrol saplantısından kaynaklanıyor gibi görünüyor.

Film sanatı modern yaşamla el ele yürür, romanlarla filmler arasındaki ilişkiyse hâlâ tartışılmaktadır. On dokuzuncu yüzyılda hekimler ve sanatçılar Zola'nın büyük bir dahi mi yoksa grafomani-den muzdarip saplantılı bir kişilik mi olduğunu sorguluyor, ayrıca dahi olmak için belli düzeyde bir rahatsızlık şart mı ve modernliğin temeli nedir gibi sorular da tartışılıyordu.⁴ Freud'un 'keşiflerinin'

1 Lennard J. Davis, *Obsession. A History* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), s. 106.

2 A.g.e, s. 109.

3 A.g.e.

4 A.g.e., s. 113.

büyük bölümü başka insanların yaptığı çalışmaların yeniden ele alınması ve sistematik şekilde düzenlenmesinden ibaretti. Bu konuyla ilgili çok sayıda belge ve makale bulabilirsiniz.¹ Zola, Charcot ve Freud'a göre analiz, 'hastaların karakterini, sabit dikkatini ve arzularını ortaya çıkarırken gözlemcinin duruşunu saklama yöntemiydi.'² Akademik dünyada sanat sık sık bilimi yakalamaya çalışmıştır. Bunun en önemli nedenleri finansman kaynağı bulma ihtiyacı ve devletin üniversitelerle enstitülere müdahale etmesiydi. Tarihin bu noktasında edebi kaynaklardan doğan 'bilim' olayını görüyoruz. Nitekim Freud'un en büyük yeteneklerinden biri 'vaka çalışmalarını' yazıya dökmekteki başarısıydı. Edebiyat eleştirmeni gibi çalışıyor, karakterleri analiz ediyor ve hem bilimsel hem de sanatsal literatürden geniş çapta faydalanıyordu. Romanlardan senaryolara kadar tüm edebi çalışmalar nasıl bir saplantı niteliği kazandıysa, psikoloji, psikiyatri ve nöroloji de aynı süreçten geçti.

Pazarlama kampanyalarında filmler sık sık 'büyüleyici' sözcüğüyle tanıtılır, film endüstrisinde büyüleme kavramı çok popüler bir temadır, psikanaliz 'kültü' de sık sık sihirle eşdeğer tutulur. Sihir kavramı toplumlarda, popüler kültürde ve Katolik kilisesinin 'sahnesinde' her zaman dominant bir faktör olmuş, Katolik dini özellikle Avrupa'nın İspanya ve Portekiz gibi bölgelerinde popüler kalabilmek için 'kara büyü' kavramını entegre etmek zorunda kalmıştı.³ Freud'un psikanaliz saplantısının sadece bilimsel olmadığı aşikâr, 'düşünce şekli üç aşağı beş yukarı sihir içeriyordu' ve 'sabit fikrin yüceltilmiş bir versiyonuydu.'⁴ Freud ekolü Batı dünyasının düşünce şeklini önemli ölçüde etkilediği için, çoğunluk bu çerçevenin dışına çıkmakta zorlanıyor. Freud'un sistemi geleneksel olarak temsil kurallarına dayanır. Ama aslında bu çerçevenin ötesi de var. 'Ontolojik bilinçaltımız' artık bir 'sanal bellek' niteliği

1 Tallis, op. cit., s. 42-52.

2 A.g.e., s. 117.

3 Bkz. Rollo Ahmed, *The Black Art* (London: Arrow Books, 1971).

4 Davis, op. cit, s. 127.

kazandı.¹ Uygulamada bunun anlamı, Freud tarzı bir yaklaşımla önceden belirlenmiş bir geçmişi temsil edip yeniden canlandırmak yerine, yeni şimdilere/geleceklere hareket etmek. Bu yaklaşım çok daha taze ve yaratıcı.² Deleuze'e göre bireysel yaşam 'içsel ve dışsal yaşamın kazalarından ve tesadüflerinden, yani olayların nesnelliğinden ve öznelliğinden özgürleşmiş' bir 'saf olay' kavramına doğru ilerliyor.³ Bu saf olay kavramı, daha önce bahsettiğim yazma sürecine benzetilebilir.

Erich Fromm'un tezini düşünelim. Fromm 'sahip olma modunda' yaşarken, yani birçok topluma hâkim olan ve mal, hatta anı biriktirme eğilimini teşvik eden yaşam şeklinde tek geçerli kriterin zaman, yani geçmiş, şimdi ve gelecek olduğunu söylüyor. Üç perdelik bir senaryo bu sırayı takip eden doğrusal bir rota izlemese bile, çoğunlukla geçmiş, şimdi ve gelecekle ilgili öğeler içerir. Dolayısıyla, bu rotayı kısıtlayıcı bir şekilde hem teyit hem de teşvik eder. Bu bakış açısında birey geçmişte elde ettiklerinden ibarettir, yani birey geçmiştir. İlgi çekici bir nokta da, Fromm'un psikanalist olduğu göz önüne alınınca, bu yaklaşımın Freud kültürünün özelliklerini taşıyor olması. Fromm *Sahip Olmak ya da Olmak* kitabında bu yaklaşımın kısıtlayıcı olduğunu, bir geleceğe 'sahip olsak' bile, bunun sahip olduğumuz şeylerle sınırlı kalacağını ve sahip olunan şeylerin de bize sahip olacağını belirtmektedir. 'Şimdi' de, geçmişle geleceğin bir araya geldiği bu sınırlı çerçevenin içindedir. Oysa daha derin olan 'var olma modunda' yine zamanın dışına çıkmıyoruz ama zamanın hâkimiyeti altında da değiliz. Fromm'a göre sanatçının vizyonu zamanın ötesine geçer ve yazı yazma süreci zamana tabi olsa bile, fikir üretme işi zaman olgusunun dışındadır.

Var olmanın tüm tezahürleri için aynı şey geçerlidir. Sevmek, coşku duymak, gerçeği yakalamak gibi deneyimler zamanda

1 Rio, op. cit., s. 89.

2 A.g.e., s. 189.

3 Gilles Deleuze, *Pure Immanence: Essays on A Life*, çev. Anne Boyman, (New York: Zone Books, 2001), s. 28.

yaşanmaz, şimdi ve burada yaşanır. *Şimdi ve burada sonsuzluktur*, yani zamansızlıktır. Ama sonsuzluk çoğunluğun yanlış anladığı gibi belirsiz bir süre anlamına gelmez.¹

Guillermo Arriaga, Paul Haggis, David Hare, Charlie Kaufman, Bràulio Mantovani ve Christopher Nolan gibi senaryo yazarları anlatımın sınırlarını genellikle zaman kavramı açısından genişleterek, senaryolara yeni bir boyut getiriyor. *21 Gram* (yönetmen Alejandro González Iñárritu, yazar Guillermo Arriaga, 2003), *Çarpışma* (yönetmen Paul Haggis, yazar Paul Haggis ve Bobby Moresco, 2004), *Saatler* (yönetmen Stephen Daldry, yazar David Hare, 2002 Michael Cunningham'ın 1998 tarihli romanından uyarlanmıştır), *Sil Baştan* (Michel Gondry, 2004), *Tanrı Kent* (yönetmenler Fernando Meirelles ve Kátia Lund, yazar César Charlone) ve *Akıl Defteri* (yazar ve yöneten Christopher Nolan, 2000) gibi karmaşık senaryoları örnek olarak gösterebiliriz.² Ama ünlü yönetmen ve *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı* (2001) ve *Prospero'nun Kitapları* (1991) gibi muhteşem filmlerin yazarı Peter Greenaway 2007 yılındaki beyanında, 1983'te uzaktan kumandanın icadıyla sinemanın öldüğünü söylemiş, kasten tahrik edici davranarak Amerikalı video sanatçısı Bill Viola'nın, hâlâ D. W. Griffiths'in yüzyılın başındaki filmleri gibi filmler yapan on Martin Scorsese değerinde olduğunu iddia etmiştir.³ Haksız olduğunu da söyleyemeyiz.

Ana akım filmler pek gelişmedi. Ressamlık eğitimi alan Greenaway için en önemli öğe imgedir ve örneğin Jane Austen'in romanlarından birinin sinemaya uyarlanması vakit kaybından başka bir şey değildir. Etkileşimlilik bilgisayar oyunları ile yükselmiş olsa da, Greenaway'in 'İzleyiciler hikâyesinin gidişatını değiştire-

1 Fromm, *To Have or To Be?*, op. cit., s. 128.

2 Aronson, op. cit., s. xv.

3 Clifford Coonan, 'Greenaway announces the death of cinema – and blames the report-control zapper', *The Independent*, 10 Ekim 2007, <http://www.independent.co.uk/news/world/asia/greenaway-announces-the-death-of-cinema-and-blames-the-remote-control-zapper-394546.html> (23/08/2012 tarihinde ulaşıldı).

rek etkileşim kurmak istiyor' iddiası biraz abartılı olabilir. Tarih boyunca zaman zaman şu ya da bu sanat dalının öldüğü iddia edilmiştir, günümüzdeyse etkileşimli ekran ortamının çok çeşitli türlerinin ortaya çıkmasıyla film endüstrisinin ölümü sık sık dile getirilmektedir. Bir film için farklı sonlar çekilebilir, sonra da farklı versiyonlar izleyici gruplarına seyrettirilir. Filmler farklı formatlarda izlense bile, daha geniş sinematik format her zaman var olmaya devam edecektir, dolayısıyla teknolojide yaşanan değişimlerin senaryo yazımı konusunda devrim niteliğinde etkileri olduğu iddiası abartılıdır.

Aşağılık Kompleksi

Senaryo yazarlığı zaman zaman çeşitli nedenlerle 'esas' veya 'saf' yazarlık olarak görülüyor, sanki senaryo yazmak diğer yazı türlerinden aşağı bir düzeydeymiş, hatta yazı bile sayılmazmış gibi değerlendiriliyor. Bunun nedeni özellikle şiir gibi yazı türlerinin elitizmine karşı filmlerin popülerliği ve senaryonun nihai bir amaç araç olmak üzere yazılıyor olduğu düşüncesidir. Özellikle yazarlar arasında züppece yaklaşımlar hâlâ mevcut. Amerikan televizyon dizisi *Californication*'da (2007-) David Duchovny tarafından canlandırılan roman yazarı kahramanımız, kitabının kalitesiz bir filme uyarlandığını görünce tikanıp artık hiçbir şey yazamaz hale geliyor. New York Halk Kütüphanesi bu ayrımcı yaklaşımı aşmaya çalışmıştır. 2012'de kütüphanenin yüzüncü yılı onuruna bir sergi düzenlenmiş, sergide Beethoven'ın orijinal yazılarıyla Paul Schrader'in *Taksi Şoförü* (yönetmen Martin Scorsese, 1976) senaryosunun orijinal metni yan yana sergilenmiştir. Sürekli tekrar edilen bir iddia da, senaryoların romanlardan farklı olarak karakterlerin içsel dünyasını yansıtamadığıdır. Oysa bu saçma bir iddiadır, hatta tam tersi kolaylıkla öne sürülebilir. Senaryo yazarı, karakterlerinin zihninden geçen düşünceleri açık veya daha örtülü eylemler ve konuşmalarla gösterebilir. Ayrıca dış ses ya da ekranda beliren sözcükler

veya şemalar gibi uygulamaları da unutmayalım. Örneğin *Ucuz Roman* (yazan ve yöneten Quentin Tarantino, 1994) filminde Mia Wallace restoranın önüne bir kare çizmişti. Bu tarz uygulamaları filmin genel psikolojik gelişimine entegre edebiliriz.

Bazı terapistler, hastanın kişisel bir keşif yaptığı, bir farkındalık ışığı yakaladığı, değişime yol açacak bir aydınlanma yaşadığı anları dönüm noktası olarak tanımlar. Bunun nedeni, içinde yaşadığımız şartlara veya doğuştan sahip olduğumuz özelliklere mahkûm olmadığımıza, sadece belli bir şekilde çalışabilen makinelerden ibaret olmadığımıza inanma ihtiyacında olmamızdır. Bu nedenle bu konuda bize umut veren hikâyeler dinlemek istiyoruz. Diğer yandan, bölüm başında okuduğunuz James Bond alıntısında olduğu gibi, içten içe her şeyin şansa ve kadere bağlı olduğuna da inanmak istiyoruz. Filmlerde sık sık kaderci bir yaklaşımla hareket eden karakterler kullanılır ama aslında bunlar kendi eylemlerinin sorumluluğunu almayı reddeden kişilerdir ve genellikle hikâyenin ‘nasıl davranmamalı’ kısmında kullanılırlar. Bir yazar asla nutuk çekmemeli deniyor ama bu ‘kuralın’ dışına çıkan birçok yazar var. Hatta en iyi senaryolardan bazılarının bu çerçeveye uymadığını söyleyebiliriz. Örneğin *Tersyüz* (yönetmen Spike Jonze, yazan Charlie ve Donald Kaufman, 2002) filminde yazı yazma konusunda ders veriliyor. Bana kalırsa tek ‘kuralımız’, ‘kuralları’ başarılı bir şekilde yıkmak olmalıdır. Ancak bu şekilde ortaya orijinal bir eser çıkarabiliriz.

Picasso gibi sanatçılar da Budizm gibi spiritüel ekollerin yaklaşımını benimsiyor, eserlerini ve çalışmalarını yanılsamalardan kurtulmanın ve daha yüksek bir farkındalık düzeyine çıkmanın yolu olarak görüyor. Senaryo yazımı psikolojisi, yazarın yarattığı karakterlerin psikolojisine özen göstermesini de kapsıyor. Karakterler yeterince ikna edici mi, karizmatik mi, karakterlerin kişilikleri ne kadar güçlü, başlarına gelenler bizim için önemli mi? Ayrıca izleyicinin psikolojisini de göz önünde bulundurmak zorundayız.

Yeterince uyarıldılar mı, ilgilerini çekebildik mi, filmi izlemeye devam edecekler mi yoksa sıkılıp bırakacaklar mı, filmin içeriği izleyicilerin bilgileriyle uyumlu mu? Son olarak, işbirliği yaptığımız kişilerin psikolojisi de dikkat edilmesi gereken öğelerden biri. İlk okuyucular, diğer yazarlar, editörler, prodüktörler, yönetmenler, aktörler, sahne işçileri vesaire... Peki ya kendi psikolojimiz? Kendi ruh halimizin de farkında olmamız şart. Aksi takdirde yazdığımız yazılar kendi kendimize uyguladığımız bir terapi işlevi görür, bu durumda senaryonun düzeltilmesi kerpetenle dış çekmek kadar zor olabilir. Buna verebileceğimiz iyi bir örnek, *127 Saat* filmidir (yönetmen Danny Boyle, yazar Danny Boyle ve Simon Beaufoy, 2010). Bu bağlamda F. Scott Fitzgerald'ın 'Sadece söyleyecek bir şeyin varsa konuş' (bunu 'hikaye mutlaka anlatılmalıysa' olarak anlayabiliriz) sözünü hatırlayalım. Sonuç olarak, senaryo yazımının tüm temel öğeleri kişisel psikolojiyle bağlantılıdır.

Derinlik psikolojisi alanında, insan doğasının karmaşık yapısını kısmen de olsa açıklayabilmek için Enneagram gibi eski sistemler kullanılıyor. Bu sistemi daha sonra detaylı olarak ele alacağız. Bizi belli şekillerde davranmaya iten şey nedir? Bu soruya hem karakterlerimiz açısından hem de onlara genellikle kendimizden bir şeyler kattığımız için kendi açımızdan cevap verebilir, bununla ilgili farkındalık sahibi olursak, insan psişesiyle ilgili seyircinin bağlantı kurabileceği, kendisine yakın bulabileceği bazı öğeleri ortaya çıkarabiliriz. Aksi takdirde karakterlerimiz tek boyutlu karton imgerden farksız olacaktır. Örneğin *Amerikan Sapığı* (yönetmen Mary Harron, yazar Mary Harron ve Guinevere Turner, 2000; Bret Easton Ellis'in 1991 tarihli romanından uyarlanmıştı) filmindeki Patrick Bateman karakteri pek başarılı değildir çünkü filmin ve imgelerin aşırı gerçekçi olması, romandaki belirsizlik ve derin psikolojinin kısmen kaybedilmesine neden olmuştur. Bateman karşımıza herhangi bir pişmanlık ya da telafi isteği duymayan, insanlık ötesi bir karakter olarak çıkarılıyor. Her ne kadar ilgi çekici olsa

da, aynı zamanda kısıtlayıcı da olan bu yaklaşım romanların filme uyarlanmasında yaşanan bazı sorunları gözler önüne seriyor. Diğer yandan Bateman gerçek bir film karakteri, bütün kişiliği bunun üzerine dayalı. Zaten ben de bu tarz bir çift yönlü gözlem öneriyorum. İzleyici, aktör tarafından canlandırılan bir karakteri izlediğini biliyor; aktör de izlendiğini biliyor. En iyi oyunculuğun ve en iyi filmlerin bu farkındalığı ortadan kaldırabilen ve bilinçaltı düzeyde işlev görebilenler olduğu düşünülüyor. Peki ya yazarlar, onlar bu farkındalığa sahip mi olmalı yoksa onu göz ardı mı etmeli?

Tersyüz filminde mizahi bir şekilde tasvir edildiği gibi, yazar bir sahnenin birçok farklı versiyonunu hayal edebilir, farklı sıralamalar ve senaryolar kurgulayabilir. Filmde Charlie Kaufman kendi deneyimlerine dayanarak bu süreci tasvir ediyor. Bu akışı kesen herhangi bir şeyin yaratıcılığı baltalayacağı, doğal gelişimi bozacağı açık. Öyleyse kontrol kimde? Yazarın iradesinde mi, hayal gücünde mi? Filmler yazarın bilinç düzeyinin her zaman bir adım ötesinde ilerleyen bilinçaltı zihinsel işlevler olarak görülebilir. Aslında bu birçok açıdan yapay bir ayrım olsa da, filmlerle ilgili psikolojik yorumlar yaparken rüyalarla eşdeğer oldukları görüşünü öne süren eleştirmenlerin sayısı az değildir. Bu rüya dünyası ‘gerçek’ dünyayla tezat teşkil etmez çünkü günümüzde medyanın yarattığı imgeler hayatımızın bir parçası haline geliyor ve zaman zaman gerçeklerden daha yüksek bir değere sahip olabiliyor.¹ Daha önce bahsettiğim gibi, sinema gerçeğin kalıcı niteliğini ortadan kaldırdı. Michel Foucault klasik dönemle ilgili yorumlarında, o dönemde deliliğin ‘gerçeği ayırt edememek’ şeklinde tanımlandığını anlatır. Oysa on dokuzuncu yüzyılda deliliğin tanımı ‘sınırları bilememek’ olarak yapılıyordu. Christian Metz ve Jean-Louis Baudry, filmlerin psikanalitik incelemesinde etkili olmuş iki önemli kuramcıdır. Halk arasında psikolojinin son ucunun delilik olduğu düşünülür, oysa aslında herkesin sürekli delilik düzeyine inip

1 Bkz. Jason Lee, *Pervasive Perversions* (London: Free Association Books, 2005).

çıktığı, modern toplumsal yapının delilik olduğu ve filmlerin de rüyalar gibi bu deliliğe katkıda bulunduğu söylenebilir.

Aslında gerçeği ayırt edememekle sınırların varlığından habersiz olmak aynı şey çünkü gerçeği ayırt edemeyen biri, kapasitesinin de sınırsız olduğunu düşünebilir.¹ Yani aslında sınır yoksa, hiçbir şey bilinemez. Ama kendiliğin sonsuz olduğu düşüncesi, kendiliğin ötesinin de sonsuz olduğu bilincini doğurabilir. Foucault'ya göre delilik bir kopma ya da eksikliktir; aynı şeyi filmler için de söyleyebiliriz. Metz'e göre filmler bir tür regresyondan, 'temsil edileni gerçek olarak algılayıp, temsil edeni yok saymaktan' (yani temsilin teknolojik aracını yok saymaktan) ibaret. Bu açıdan bakıldığında rüyalarda yaşanan delilik durumuyla benzeşiyorlar.² Sinema sosyal olarak kabul edilmiş olsa bile, aslında 'normal hayatımızda onayladığımız şeylerden biraz daha aykırı, biraz daha çılgın bir şeye açılan bir kapı.'³ Metz'in 'nesneyle öznenin bir olması' görüşünü izlersek, bu durum 'deliliğin zaferi' olarak tanımlanabilir.⁴ Nietzsche özneyle nesnenin bir olmasının imkânsız olduğu görüşündeydi ama kanımca senaryo yazarları bu birliği amaç edinmeli. 'Bana akıllı başında bir adam gösterin, tedavi edeyim' demişti Carl Jung. Akıl sağlığının aslında delilik olduğu kolaylıkla iddia edilebilir; *Quadröphenia* filminde Jimmy'nin (Phil Daniels) ebeveynlerine dediği gibi: 'Öyle mi? Normal dediğiniz şey nedir peki?'

Hikâyeciler geleneksel örüntülerin dışına çıkan senaryolar yazdıkları zaman, bir anlık bir kaos, bir delilik halinin etkili olması şart; buna 'eğer böyle olursa... ne olur?' senaryosu diyoruz. Delilik, sınırları bilmemekse ya da en azından sınırların aşıldığı bir durumsa, yazarlar bunu doğrulamaya çalışmalıdır. Yaratıcılık kontrolün elden bırakılmasını gerektirir.⁵ Roland Barthes bazı metinleri in-

1 Bkz. Jason Lee, *The Metaphysics of Mass Art, Vol. II* (New York: Mellen, 1999).

2 Christian Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, çev. Celia Briton (Bloomington: Indiana University Press, 1977), s. 116.

3 A.g.e., s. 66.

4 Bkz. Lee, *Metaphysics*, op. cit.

5 Goldberg, op. cit., s. 163.

celemiş, örneğin Bataille'in ve başkalarının yazılarını analiz etmiş ve bunların deliliğin orta yerinden doğdukları sonucuna varmıştır; ancak eğer metnin okunması isteniyorsa, okuyucuyu baştan çıkaracak kadar nevroz içermesinin şart olduğunu görmüştür.¹ Bazıları senaryoların yazı sanatına dâhil edilemeyeceğini, görsel sanatta kullanılmak üzere yazılmış bir araçtan ibaret olduğunu söyleyerek buna itiraz eder. Uygulamada mantıkla aramıza bir mesafe koymak, deliliğe bir kapı açmak zorundayız, yaratıcılık dediğimiz şey ancak bu şekilde hayata geçebilir. Kaos da bu sürecin hayati bir ögesidir. Nathanael West bu konuda 'Sizin düzeniniz tamamen anlamsız, benim kaosumsa çok anlamlı'² demiştir. İcat ettiğimiz bir şeyin başkaları için gerçeğe dönüşmesi, hayal gücünün bir sıçrayışıdır ve evet, bir nevi deliliktir çünkü birçok açıdan gerçek değildir. Dolayısıyla yazarlar bu delilik duygusuna sahip çıkmalı, kendi yarattıkları karakterler ve hikâyelere ait olmalı, kurguyla gerçeklik arasındaki sınırların bulanmasına izin verebilmelidir.

Ama bu süreçte karakterlerin ve hikâyelerin bizi ele geçirmesine izin vermek de yeterli değil. Fromm'un sözleriyle, o karakterlere ve hikâyeye dönüşmeli, onları deneyimlemeli ve en derin düzeyde yazabilmeliyiz. Baudry 'kurgu etkisi' terimini kullanıyor; bir filmin izleyiciyi bu kadar etkileyebilmesinin nedeni, izleyen kişinin sanki filmi kendisi yönetiyormuş gibi hissetmesi, bir düzeyde karşısında beliren imgeleri hayal ettiğini ya da o imgelerin kendi kafasının içinde perdeye yansıdığını düşünmesidir. Baudry'ye göre bir film izlediğimiz zaman yapay bir regresyon hali yaşıyor, ego öncesi bir duruma geri dönüyoruz. Ego oluşmadan önce kendilik ile diğer, içsel ile dışsal arasında bir ayrım yoktur, henüz bu farklar tesis edilmemiştir. Daha da önemlisi, o durumda algıyla (bir gerçekliğin algılanması) tasarım (gerçekliği temsil eden imge) arasında da ayrım yapılamaz.

1 *A Barthes Reader* (ed.) Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1982), s. 405.

2 Amos Vogel'den alıntı, *Film as a Subversive Art* (New York: Random House, 1974), s. 5.

Yani bu durumda izleyici küçük bir bebekle aynı konumda oluyor, kendisiyle dış dünya arasında ayrım yapamıyor.¹ Freud rüyaların normal bir halüsinasyon psikozu olduğunu iddia ediyordu ama Baudry'ye göre filmde yapay bir psikoz var ve izleyiciler bu psikozu kontrol edemiyor, yani rüyayla film arasında net bir fark var. Bir senaryoyu psikolojik açıdan ilgi çekici hale getirmek istiyorsak, bu kavramları tercihen örtülü şekilde kullanmak zorundayız. Hitchcock'un filmlerinde, özellikle de John Michael Hayes tarafından yazılan *Arka Pencere* (1954) gibi filmlerde psikanalitik fikirlerle oynandığını görüyoruz. Bunlar izleyiciyi sadece gördükleri şeyin gerçekliğini değil, algı ve kimlik kavramlarını da sorgulamaya yönlendiriyor. Bunun sonucunda hem kendi kimliklerini hem de başkalarının kimliklerini sorguluyor, bu ezber bozma sürecinde gerçekten önemli olan şeyleri yeniden keşfediyorlar. Bunu başara-bilmek de yüksek düzeyli sanatın temel hedefidir.

Nihai amacımız, dünyaya ilk kez bakıyormuş gibi yeni bakış açıları bulmaktır. Eserlerinizin uzun vadede değerini kaybetmemesi için bu mistik ve son derece iddialı hedefe sadık kalmanız gerekiyor. Doreen Carvajal bu konuda T.S. Eliot'tan bir alıntı yapıyor: 'Yaptığımız tüm keşiflerin sonunda başladığımız yere dönecek, o başlangıç noktasını yeni bir gözle göreceğiz.' Carvajal ayrıca savantlarla çalışan psikiyatr Dr. Dreffert'in sözlerine de atıfta bulunmuştur. Dr. Dreffert'e göre savantların (zekâ geriliğiyle birleşik deha) sahip olduğu bilgilerin tek açıklaması genetik aktarım olabilir.² Dogme stili filmlerde, 'önceden belirlenmiş kader' yaklaşımından uzaklaşmaya çalışıldı ama bu bakış açısı göz önüne alındığında belki de önceden belirlenmiş ve kaçınılmaz olaylar yaklaşımı filmlerin, yazmanın ve var olmanın daha gerçek bir şekli olabilir.

1 Robert Stam, Robert Burgoyne, and Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond* (London: Routledge, 1992), s. 144.

2 Doreen Carvajal, 'In Andalusia, on the Trail of Inherited Memories', *New York Times*, 21 Ağustos 2012, <http://mobile.nytimes.com/2012/08/21/science/in-andalusia-searching-for-inherited-memories.xml> (22/08/2012 tarihinde ulaşıldı).

Bazı psikiyatrları, özellikle de Freud, Jung ve Lacan'ı herhalde kafayı üşütmüşler diyerek gözden çıkarmadan önce, film izleyicisi dediğimiz kitlenin kanlı canlı gerçek insanlardan oluşmadığını, sinema süreci tarafından yaratılmış bir öge olduğunu hatırlamak psikanalitik film kuramı açısından faydalı olacaktır.

Peki, bu ögenin içinde neler var? Bir regresyon hali, inandırma, birincil özdeşim mekanizmaları ve aile saadeti gibi hayali kurgular. Diğer yandan yazarı hatırlatan, yani biri tarafından yazıldığını belli eden her şey saklanmalıdır.¹ Tabii bazı istisnai durumlar da var, örneğin bazen yazarın mevcudiyeti özellikle vurgulanır. Senaryo psikolojisiyle ilgili olarak, sinematik sürecin izleyiciye bir başkası 'olma' imkânı sağlaması, aynı zamanda da egosunu güçlendirmesi gerektiği gözden kaçırılmamalıdır.² İnsanların film izlemekten bu denli zevk almasının nedeni de budur. Dolayısıyla bu prensipler filmlerin psikolojik etkisi için hayati önem taşımaktadır. Tabii bunları gerçekleştirebilmek filmin tipine de bağlıdır. Bazı filmler ego düşüncesi dediğimiz düşünce şeklini dayatarak münferit bir kendilik ya da ruh fikrini pekiştirirken, bazıları bağımsız ego ya da varoluş diye bir şey olmadığı düşüncesini savunur.³ İşte sosyal, politik ve ahlaki açılardan incelenmesi gereken öge de bu sabit kimlik olgusudur.

Özümüze Dönelim - İdeoloji

Popüler hikâyelerin büyük bölümü, toplumsal sorunların tümünün mevcut sosyal yapılar ve bireylerin eylemleri vasıtasıyla çözülebileceğini anlatacak şekilde yapılandırılmıştır.⁴ Yani geniş kapsamlı

1 Stam et al., op cit., s. 147.

2 A.g.e., s. 152.

3 Bkz. Michael Barnes, 'Persons – Objects or Observers? A Dialogue with Buddhism', *Person and Society in the Ignatian Exercises. The Way Supplement*, Bahar 1993, no. 76, s. 105.

4 Mark Jancovich, 'Screen Theory', *Approaches to Popular Film* içinde, Joanne Hollows ve Mark Jancovich (ed.), (Manchester: Manchester University Press, 1995), s. 130.

odaklanma feda edilmekte, kolektif sorumluluk kısıtlanmaktadır. Kapitalizm bireyseliği teşvik eder, devletin işlevlerini azaltarak pazar gücünün hâkimiyeti altına girmemizi, toplumsal sorumluluk kavramının zayıflamasını hedefler. Bu düşünce şekli bizleri mevcut toplumsal yaşam şeklimizi değiştirmemize gerek olmadığını düşünmeye iter. Aristoteles gibi önemli etik düşünürler bile ‘öteki, var olmamı sağlayan şey değil, varoluşuma karşı potansiyel bir tehdittir’ yaklaşımını benimsemiştir.¹ Hem popüler kültür hem de modern felsefe mutluluğun ve anlamlı bir varoluşun kişinin kendisine odaklanmasıyla elde edilebileceği düşüncesini beslemekte, ‘anlam denen şeyin tanımı gereği sadece kendimize özgü bir olgu olarak mevcut olamayacağını’² gözden kaçırmaktadır.

Sahnelenen bir olayın dramatik olması için çatışma içermesi gerekir. Rekabetçi kapitalizm sistemleri de çatışmaya bağlı olduğundan, sahne bir aynadır.

Satın almak, kâr etmek ve mülkiyet prensiplerine dayanan bir toplum, sahip olmaya odaklı bir sosyal karakter doğurur ve bu örüntü bir kez yerleştikten sonra, kimse dışarıda bırakılmak, aforoz edilmek istemez; bu riskten kaçınmak için herkes, tek ortak noktaları karşılıklı düşmanlık olan çoğunluğa uyum sağlar.³

Yaşadığımız bir çelişki de, aynı kalmak için sürekli değişmemiz gerektiğidir. Örneğin Profesör Steven Hawkins *11. Saat* (yazan ve yöneten Leila ve Nadia Connors, 2007) belgeselinde, küresel ısınmayla hep birlikte mücadele etmediğimiz için ileride dünyanın Venüs gibi olabileceğini, yağmur yerine kükürt yağacağını anlatıyor. Odak noktamız gezegenin değil, insan türünün yok olması. Ancak olayları insan boyutuna indirgemek de bir sorun kaynağı. Bireysel yaklaşımın çevreye yaptığı olumsuz etkiler düşünülün-

1 Terry Eagleton, *The Meaning of Life* (Oxford: Oxford University Press, 2008), s. 97.

2 A.g.e., s. 98.

3 Fromm, *To Have or To Be?*, op. cit., s. 109.

ce, akla ‘Böyle bir yaklaşım ne kadar mantıklı?’ sorusu geliyor. Popüler mantramız “hikâye = karakter ve karakter = hikâye” de bunu teyit ediyor ama tabii her zaman istisnaların olabileceğini de unutmayalım. Çatışmanın gerçekten varoluşun temel niteliği olup olmadığı tartışmaya açıktır. Henri Bergson’a göre biyolojik olarak doğa farklı parçaları bir araya getirerek işlev görür, ama gelişimsel biyolojiye kısa bir bakış attığımızda, hayatın çok farklı şekilde işlediğini görebiliyoruz. ‘Yaşam, farklı öğelerin birbirine bağlanması ve eklenmesi yoluyla değil, birbirinden kopması ve bölünmesi yoluyla ilerler.’¹

Filmler ideolojiyi saklayarak, onu açıkça ya da örtülü şekilde görmezden gelebilir. İdeolojinin özü de budur. Bazı yazarlar ve eleştirmenler çeşitli nedenlerle kuramların aleyhinde bir duruş benimsiyor. Kuram, kuyruğunu sallayan köpek yerine köpeği sallayan kuyruk gibi görülüyor. Kuram oluşturmak bir şey üretmekten çok daha kolay diye düşünüyor, bu yaklaşımla aslında kurama ne gerek var, olmasa da olur sonucuna varıyorlar. Ama kuramdan kastımız felsefeyse, bir fikriniz olduğu anlamına gelir. İdeolojiyse fikirlerinizin size sahip olduğu bir durumu tarif eder. Fikirlerimizi test etmek için kuramlara ihtiyacımız var çünkü aslında kuram demek, fikirlerle ilgili fikirler geliştirmek demektir. Tüm bunlar kulağa doğru gibi geliyor ama bir başka bakış açısı da şu soruya kapı açıyor: Senaryo yazarları para kazanmayı ve senaryolarının filme dönüşmesini bu kadar mı istiyor ki bu konulara aldırış etmiyor? Evet, sizi besleyen sistemi beslemek zorundasınız ama eşzamanlı olarak o sisteme meydan okumak da mümkün.

Tüm yazarlar yazı yazma işinin çoğunlukla deneme yanılma- dan oluştuğunu olduğunu bilir. Evet, mükemmel şiirleri kafasında tasarlayıp sonra bir defada kâtibine yazdıran Milton gibiler de var ama zaten Milton görme engelli olduğu için başka çaresi de yoktu. Deneme yanılma kötü bir şey değil ama farkındalığımızın en çok

1 Henri Bergson, *Creative Evolution*, çev. Arthur Mitchell (New York: Dover, 1998), s. 89.

yükseldiği etap, düzeltme etabıdır. Örneğin *Muhafız* (yazan ve yöneten John Michael McDonagh, 2011) filmi için önce Londra'dan finansman aranmış, onlar özgün filmlerin risk içerdiğini kabul edemeyip geleneksel tarzdan ayrılmak istemeyerek projeyi finanse etmeyi reddedince, gereken para İrlanda'dan temin edilmişti. Bu da bir deneme yanılma süreci olarak tanımlanabilir.

Bir film, Jean-Luc Godard'ın eserleri gibi tek bir bakış açısını vurgulamayarak da devrimsel nitelik kazanabilir çünkü aslında sorunların tek bir çözümü olduğu söylenemez.¹ Bu noktada sinema endüstrisinin başlıca amacı nedir sorusuna yeniden eğilebiliriz. Eğlendirmek mi, bilgilendirmek mi, meydan okumak mı, hepsi mi, bunların bileşimi mi ya da para kazanmak, kendini ifade etmek, başkalarını sömürmek, propaganda ya da dünyayı değiştirmek gibi farklı amaçlar mı? Senaryo psikolojisi açısından baktığımızda tüm bu soruları yok sayarak sadece kafamızdaki fikri geliştirmeye mi odaklanmamız doğru olur? Fikirlerimizi elle tutulur eserlere dönüştürmek istiyorsak, tüm bu sorulara kafa yormamız gerektiği açıktır.

Oğlunu sevmeyi başaramayan bir anne ve daha sonra katil olan oğlunun hikâyesinin anlatıldığı *Kevin Hakkında Konuşmalıyız* (yönetmen Lynne Ramsay, yazan Lynne Ramsay ve Rory Kinnear, 2001; Lionel Shriver'in 2003 tarihli romanından uyarlanmıştır) gibi filmler, bireye odaklanma yoluyla sosyal sorunlara değiniyor. İzleyiciler kendilerini filmdeki ana karakterlerin yerine koyarak insan yaşamıyla ilgili daha derin bir anlayış kazanıyor, yani bir anlamda psikolojilerinin kapsamını genişletiyor. Bu durumlarda, Voltaire'in dediği gibi, anlamak affetmektir diyebiliriz. Tabii sırf birinin annesi onu sevmiyor diye gidip sınıf arkadaşlarını öldürmesi gerekmez, dolayısıyla film bizi daha derin sorulara kafa yormaya yönlendiriyor. Bu çok hayati bir nokta. Bu ögenin belli oranda mevcut olmadığı filmler muhtemelen başarısız olacaktır.

1 Jancovich, op. cit.

İnsanlar anlayış kazanmak ve davranışların arkasındaki güdülerini keşfetmek için derin bir psikolojik ihtiyaç duyar. Filmler de kahramanlar ve kötü adamlar yaratarak, iyi bir senaryoyla çift yönlü psikolojik yaklaşımlarla oynar, izleyicinin basite indirgenmiş varsayımlarını ve yargılarını çürütür. Yaratıcı düşünceye eğilimli olan insan beyni bu tarz yıkımların peşinde koşar, bu nedenle senaryolar insan yaşamı hakkında sorular sormalıdır.

Sinemanın yaratıcı ve duygusal etkisi ve yazarın bu süreçteki rolünün önemi gözden kaçırılmamalıdır. Lynch ve Fassbinder gibi film yapımcıları bu görüşe karşı çıkarak sinemanın kontrol ve ideolojiden ibaret olduğunu savunuyor. Tabii bu, sinemanın 'tipine' de bağlıdır. Lynch'e göre sinema 'duyguyu, aşına olunan ve ideolojik açıdan onaylanmış olan his düzeyinden alarak, yaratıcı ve doğurgan olabileceği duygulanım düzeyine çıkarır'.¹ Duyguların gücü ortaya çıkarılabildiği zaman ancak düşünceyle karşılaştırılarak geçerli hale gelir. Batı mantığı duygulara izin verdiği zaman bile kuralcı bir çerçeveye, bir düşünce hiyerarşisine ihtiyaç duyar. Ancak unutulmaması gereken önemli bir nokta var; filmlerin geçmişte hem de günümüzde ideolojileri destekleyen öğeler olmasına rağmen Deleuze'un de belirttiği gibi, filmler yeni duygular bile yaratabilir; 'yaratıcı eserleri, önceden kurgulanmış ticari duygulardan ayıran' şey de budur.² Bu nedenle senaryo yazarken 'Yeni duygular yarattım mı? Hangi öğeleri yıktım?' gibi sorular sormanız faydalı olacaktır.

Kötülük ve bilgi

İnsanlar kötülük kavramına büyük bir ilgi duyuyor ve örneğin James Bond gibi filmler izleyicilere karanlık fantezilerini yaşama olanağı sunuyor. Kötülük kavramı yukarıdaki ideoloji konulu tar-

1 Rio, op. cit., s. 179.

2 A.g.e.

tışmamızın bir benzerini doğuruyor. Kötülük kaos ve çatışmayla el ele yürüyor olabilir ama hiç çelişki yaşamayan bir insan olamayacağı gibi, bu konudaki görüşler de çelişkiden muaf değildir. Örneğin Hristiyan inancına göre dünyaya tüm kötülükleri yok etmek üzere gelmiş olan İsa Peygamber'in bazı söylemlerinin mecazi olup olmadığı bilinmiyor. Tabii söylediği iddia edilen sözlerin uzun süre sonra tercüme edilmiş olduğunu da unutmayalım. Matta İncili'nde İsa 'Dünyaya barış getirmek için geldiğimi düşünmeyin. Barış değil, bir kılıç getirmeye geldim' der (Matta 10:34).¹ Belki kılıçtan kastı Kutsal Ruh'tur, belki de değildir, ama her iki durumda da kötülüğün varlığını teyit etmektedir. Daha sonra 26:52'de 'Kılıç çeken kılıçla ölür' demektedir.² Efesliler 6:17'deyse Kutsal Ruh bir kılıca benzetilmektedir. Batı kültüründe 'sahtelik', 'kötülük' ve 'kültür' gibi kavramlar eksik ve hatalı görülür, 'gerçek', 'iyi' ve 'doğal' gibi kavramların ikincil ve kusurlu versiyonları olarak değerlendirilir.³ Kötülük olmasa iyilik de olmazdı ve mutlak kötülük ya da mutlak iyilik kavramları pek ikna edici değil. Saussure dilin kendi başına bir anlam taşımadığını, 'ancak sistemin içindeki diğer öğelerden *farklı olduğu* ölçüde anlam ifade ettiğini' söylemiş, Derida da bu görüşü izleyerek Sokrates'in 'mevcudiyet metafiziğini' kırmıştır.⁴ Bunlar bizi mutlaklık kavramından uzaklaştırmaktadır.

Film sanatının kötülükle bağdaştırılması sık görülen bir durumdur. Farklı kesimler zaman zaman filmlerin kitleleri cehalete sürüklediğini iddia eder. Sağ görüşlü Amerikalı programcı Rush Limbaugh'ya göre Christopher Nolan'ın 2012 yılında gişe rekorları kıran filmi *Kara Şövalye Yükseliyor*, o sırada Cumhuriyetçilerin başkan adayı olan Mitt Romney'i hedef alan bir saldırıydı. Sözde filmdeki kötü adam karakteri Bane (Tom Hardy), Amerikalı izle-

1 *Holy Bible. New International Version* (Grand Rapids, Michigan: Zondervan, 1996), s. 822.

2 A.g.e., s. 840.

3 David Wills and Peter Brunette, *Screen/Play. Derrida and Film Theory* (Princeton: Princeton University Press, 1989), s. 7.

4 A.g.e., s. 6.

yicileri Mitt Romney'nin 1984 yılında kurulan şirketi Bain Capital'in sahtekârlık peşinde olduğuna inandırmak için yaratılmıştı. Limbaugh, 'bir sürü beyinsizin' filmdeki Bane karakterini Bain Capital şirketiyle özdeşleştireceğini düşünüyordu.¹ Nolan'ın üçlemeyi yazmaya 2005 yılında başlamış ve bu karakteri 2010 yılında planlamış olması, suçlamaların saçmalığını daha da belirgin hale getiriyordu çünkü eğer Limbaugh haklıysa, Nolan Mitt Romney'in başkan adayı olacağını çok önceden bilen, süper güçlere sahip bir kâhin olmalıydı.

Eflatun felsefesinde kötülüğün kaynağı cehalettir. Hristiyanlıktaysa kötülük Tanrı'nın yokluğu ve kayıpla eş tutulur, bazı Hristiyan ekollerindeyse bilginin kötülükle eşanlamlı olduğuna inanılır çünkü bilgi demek, masumiyetin kaybedilmesi demektir. Kant kötülüğün tutarsızlık olduğunu ve radikal kötülüğün insanı olmadığını söyler. Arendt'e göreyse kötülük tamamen banal bir şeydir, en fazla düşünce eksikliğinden ibarettir ama nefret değildir. Bu görüşlerden de anlayacağınız gibi, kötülük kavramı insan davranışlarının büyük bölümünde mevcuttur ve estetik zevkler gibi bu konu da yoruma açıktır. Filmlerde sık sık gördüğümüz bir durum, kahramanların düşmanlarıyla bir noktada birleşmesi, aslında kendi içlerindeki kötülüğün dışsal tezahürüyle yüzleşmesidir. Bu nosyon, hikâyenin kritik noktalarından biri, hatta en hayati noktasıdır. Senaryo yazımında kesin bir kural olarak kabul edilmesi gerektiğini söylemiyorum ama mutlaka göz önünde bulundurulması gerekir. *Kevin Hakkında Konuşmalıyız* filminde anne Eva Khatchadourian (Tilda Swinton) oğlu Kevin'in (Ezar Miller) davranışlarına kendisinin yol açtığının gayet farkındadır. İzleyiciler kendi içlerinde de var olan bu kesişme noktasını anlayabilmeli ve derin bir özdeşim kurabilmelidir. Film flashback sahneleriyle anlatıldıkça, bu anlayış da yavaş yavaş belirginleşir, kötülüğün ayrı

1 Ben Child, *The Guardian*, 'Batman film is liberal conspiracy, says rightwing DJ', 19 Temmuz 2012 Perşembe, s. 20.

bir öge olmadığı, kendiliğın bir parçası olduğu ortaya çıkar. Bu, Jung’cu paradigmada bahsi geçen bireyleşmeyle eşdeğer tutulabilir. İzleyiciler aynı anda hem bir duygu boşalması hem de duygu değişimi yaşarlar.

Yazarın metinde görünmez olması gerektiğı düşüncesi faydalı, ama her zaman geçerli bir düşünce değildir. Sanat eserlerinde sanatçının o parçanın yaratılmasında oynadığı rol sık sık vurgulanır ve bunun üzerini örtmemek genellikle ortaya daha özgün ve gerçek bir eserin çıkmasını sağlar. Yapay öğeleri vurgulamak ya da en azından sanatçının üretim sürecini bilmek ve ironik bir yaklaşımla kabullenmek, yapaylığı aşmanın yollarından biri olabilir. Wallace Stevens 1899 yılında ‘En iyi şiirler retorik eleştirilerdir...’ diye yazmıştır.¹ Günümüzde tüm ‘iyi’ şiirlerin retorik eleştirilerden oluştuğu göz önüne alındığında, Stevens’in neredeyse bir kâhin olduğu söylenebilir. Bu tarz senaryolara verebileceğimiz en iyi örneklerden biri, Charlie Kaufmann’ın *New York Yanılsamaları* senaryosudur. Filmde bir tiyatro oyunu hazırlanmakta, ancak sahnenin duvarlarından sürekli oyunun bir başka versiyonuna geçilerek her şeye hâkim olan kurgu öğesi vurgulanmaktadır.

Yazarın hikâyede önemli bir rol oynadığı ve gayet görünür olduğu filmler de var. Uyarlamanın gücüyle ilgili ilginç bir olay da, *Sunset Bulvarı* (yönetmen Billy Wilder, yazar Billy Wilder, Charles Bracket ve D.M. Marshall Jr., 1950) filminde yaşanmıştır. Wilder, Paramount’a filmi *Bir Kutu Fasulye* adlı kısa bir hikâyeden uyarladığını söylemiştir, oysa ortada böyle bir hikâye yoktur. Bu şekilde senaryoyu istediğı gibi geliştirme olanağı bulmuştur. Buna benzer birçok örnek verebiliriz. *Barton Fink* (yazar ve yöneten Joel ve Ethan Coen, 1991), *Elveda Las Vegas* ve *Tersyüz* (yönetmen Spike Jonze, yazar Charlie ve Donald Kaufman, 2002; Susan Orlean’ın 1998 tarihli *Orkide Hırsızı* kitabından uyarlanmıştır) bunlardan bazılarıdır. Yazarın görünürlüğü, yazar veya birey kimliğiyle

1 A Barthes Reader, op. cit., s. vii.

sahip olduğu gücü simgeler ve senaryonun psikolojisine göre tercih edilmelidir.

Freud torununun bir iplik makarasıyla oynadığını görmüştü. Çocuk makarayı atıyor, kaybolduğunu hayal ediyor, sonra da buluyordu. Bir şey kayboluyor, sonra bulunuyordu. Çocuğun konuşmayı öğrenerek anneden ayrılmayı telafi etmesini temsil eden bu oyun, dünyanın en kısa hikâyesidir.¹ Farklı dönemlere ve ülkelere ait çeşitli anlatımları gözden geçirirsek, bulduğumuz bütün hikâyeleri bu kutuya sığdırabiliriz. Birbirinden oldukça farklı iki örnek vermek gerekirse, ilki Rowan Morrison'un kaybolduğu *Lanetli Ada* (yönetmen Robin Hardy, yazar Anthony Shaffer, 1973), ikincisi de *Yüzüklerin Efendisi* (orijinal üçleme J.R. Tolkien tarafından 1954 yılında yazılmış, Peter Jackson tarafından 2001-2003 yılları arasında filme uyarlanmıştır) olacaktır. *Lanetli Ada* oldukça ilgi çekici bir örnek çünkü bir dava peşinde koşan birinin hikâyesini anlatmanın yanı sıra, gösterime girdiği dönemde ne olduğuna karar veremeyen bir film olduğu söylenerek eleştirilmişti. Gotik korku mu, komedi mi, oyun muydu yoksa bir grup sersemin saçma bir pagan ritüelini canlandırmasından mı ibaretti?² Eleştirmenlerin gözden kaçırdığı nokta, filmi bu denli çekici hale getiren şeyin bu "janrların" kombinasyonu olduğuydu, ayrıca filmdeki tehlike öğesinin niteliği, o zamanlar yapılan seks komedilerinden tamamen farklıydı. Filmin ilk tanıtımı ve pazarlama faaliyetleri için bir жанr seçilmesi gerekse de, ilgi çekici olan filmlerin жанr sınırlarını aşması kaçınılmazdır.

Freud'un torununun oynadığı oyun aşktan bilimkurguya, korku filmlerinden kurtarılma hikâyelerine kadar bütün hikâyelerin temelini oluşturur. Filmin konusuna göre ya genel düzen yeniden tesis edilir ya da bir ideoloji veya statüko onarılır. Yaratılış mitinin

1 Jancovich, op. cit., s. 139.

2 Alexander Stuart, 'Review of The Wicker Man', *Films and Filming* içinde, Nisan 1974, Cilt 20, Sayı 7, s. 47.

anlatıldığı *Tekvin*'de, bilgi ağacının meyvelerinden yiyen Adem ile Havva'nın Cennet Bahçesi'nden kovulmasında cennetten düşüş, bilginin tadına bakmak olarak resmedilir. Filmler düşünceden çok duyguya dayalı olduğu için, senaryoların da bizi kaçınılmaz olarak düşünce sürecini atlayarak o düşüş-öncesi duruma dönmeye teşvik ettiğini söyleyebiliriz; ama tabii bunu ancak belli bir düzeye kadar yapabiliriz, o düzeyin ötesi ise imkânsız olacaktır. Aslında, kendi bakış açımızın içine hapsolmanın çok kısıtlayıcı olacağını ve en kaliteli senaryoların, bundan kurtulabilenlerin elinden çıktığını söylemeye çalışıyorum. Psikoloji ve psikanaliz tarihinde diğerleri kadar tanınmayan William Reich da bu görüşü savunuyor, Herbert Marcuse'le birlikte Erich Fromm'un fikirlerinden ayrılarak, cinsel arzuları bastırmanın politik yapı açısından önemli olduğunu düşünüyordu.¹ Freud'un 'Bir puro bazen sadece bir puredur' sözüne rağmen zaman zaman bağlama önem vermemekle suçlanması ilginçtir. Oysa Reich'la karşılaştırıldığı zaman bunun yanlışlığı açıkça görülmektedir.

Freud bütün nevrozların cinsellikle ilgili olduğunu söylerken, cinsellik kavramını en geniş anlamında kullanmıştır. Freud'un bazılarınca başarı, bazılarınca da sorun olarak görülen bir yönü, dili yorumlarken sahip olduğu ince ayırım ve anlamsal farklılaşma düzeyidir. Buna karşılık Reich, cinselliğin genital olmayan tezahürleri olabileceğini kabul eder ama hem bireysel hem de toplumsal problemlerin kaynağının genital bölgelerle yaşanan sorunlar olduğunu savunur, nitekim *Die Funktion des Orgasmus* (*Orgazmin İşlevi*, yayın tarihi 1927) kitabında diğer hususların tümüyle önemsiz olduğunu iddia etmektedir.² Reich'in görüşleri popüler kültürün birçok alanında hâlâ geçerli görülüyor. Steve McQueen'in Abi Morgan'la birlikte yazdığı 2011 tarihli filmi *Utancı* buna verebile-

1 Paul A Robinson, *The Freudian Left. Wilhelm Reich, Geza Roheim and Herbert Marcuse* (New York: Harper and Row, 1969), s. 5.

2 A.g.e., s. 14.

ceğimiz örneklerden biri. Senaryo da film de oldukça sıkıcı ama bir 'seks bağımlısının' banal ve köreltici hayatını çok iyi tasvir ediyor.

Birçok kişi, ölüm ve can sıkıntısıyla yakın ilişkili olduğu için pornografinin genel özelliklerinin bunlar olduğu görüşünde ama *Utanç* filmi pornografiden çok uzak. Film, sık sık işyerinin tuvaletinde mastürbasyon yapan mutsuz bir 'seks bağımlısının' hikâyesini anlatıyor. Freud olsa bu mastürbasyon olayının hastalığa neden olacağını söylerdi. Kahramanımız Brandon Sullivan (Michael Fassbender) pornografi ve başkalarını gizlice seyretme bağımlısı. Sık sık hayat kadınlarıyla ilişkiye giriyor, hatta bazen birkaç tane siyle aynı anda birlikte oluyor ve kız kardeşi Sissy'ye (Carey Mulligan) karşı hissettiği cinsel isteği inkâr etmeye çalışıyor. Acı çektiği açıkça belli oluyor, bu da onu ideal bir film kahramanı haline getiriyor. Brandon rolü, cinsel bir patlamayı önlemeye çalışırken sürekli iletişimden yoksun cinsel eylemlere başvurmak zorunda kalan Reich'çı figürü çok iyi tasvir eden bir örnek.

Marianne'le (Nicole Beharie) kurduğu anlam taşıyan ilişki-deyse, iktidarsızlık sorunu yaşıyor. İkisinin bir araya gelmesinin senaryodaki tek ilgi çekici öge olduğunu söyleyebilirim. Brandon Marianne'e 'Nerede olmak istersin, geçmişte mi gelecekte mi?' diye soruyor, Marianne de 'Şimdi ve burada' diye cevaplıyor. Brandon kadına sıkıcı olduğunu söylüyor, kadın da ona 'Siktir git' diyor. Bu başarısızlıktan sonra bir bara gidip bir kadını parmaklıyor, sonra parmaklarını kadına koklatıyor, sonunda dışarıda kadının erkek arkadaşından dayak yiyor. Cinsel arzuları oldukça 'normal' olmasına rağmen, cinsel birleşme sırasında yüzünde gördüğümüz acı çeken ifade, seksin onun için her zaman mazoşist bir eylem olduğunu gösteriyor. Ayrıca önemli bir nokta da, onun için seksin ancak para ödenerek gerçekleştirilebilmesi.

Filmde tasvir edilen boşluk, özellikle de metrodaki yolculuk sahnesi, iş dünyasının yozlaşmasını temsil ediyor ve aslında insan hayatıyla ilgili pek de yeni bir şey söylemeyen bu filme cömert dav-

ranarak, kapitalizmi üstü kapalı ve dolaylı şekilde sorguladığını söyleyebilirim. Seks için nasıl para ödeniyorsa, psikanaliz için de ödeniyor. *Sonsuz Düşünce* filminde Alain Badiou bir düşüncenin gerçek ve özgün olması için özgür olması gerektiğini söyledikten sonra, gerçek politikanın ve bilimin de tarafsız olduğunu iddia ediyor. Ve evet, her şeye rağmen psikanaliz de tarafsızdır. Yaratıcı yazarlıktaysa işler biraz karışır. ‘Yazarlar dünyaya iki kez bakıp her şeyi ikinci bir kez görmek zorunda olduklarından, yazı yazmak politik bir eylem olabilir çünkü duygulara kapılmak yerine, o andaki durumun detaylarına nüfuz etmek gerekir.’¹

Freud’un ya da Lacan’ın tek amacı hastayı iyileştirmek değil. ‘Amaç, insan dediğimiz öznenin benzersizliği hakkında düşünmek. Bu öznenin etrafı bir yandan dil, diğer yandan cinsellikle sarılmış durumda.’² Freud’un on dokuzuncu yüzyıl pozitivizimine ne kadar sadık kaldığı tartışılarsun, ‘seks ekonomisi’ gibi terimlerin mucidi olan Reich’in bu ekolü tam olarak benimsediğine dair hiçbir kuşku yok. Buna libidonun artık simge olmaktan çıktığı bir nevi Freud–Marx birleşmesi diyebiliriz.³ Bilgi Ağacı hikâyesini kullanan Reich, benlik bilincinin temel sorun olduğunu düşünüyor çünkü kişinin kendi hakkındaki bilgileri hem duygusal hem de biyolojik doğallığı bozar; ona göre bizleri biyolojik özelliklerimizden koruyan iki öge var, bunlardan içsel olanı karakter yapımız, dışsal olanıysa ataerkillik. ‘Reich da Freud gibi insanların mutsuzluğunun kendi içlerinden kaynaklandığı sonucuna varmış, görüşlerinin altında yatan anti-entelektüel önyargıyı da nihayet açıkça ifade etmiştir: İnsan kendisine zarar verecek kadar çok şey biliyor.’⁴ Ne yazık ki Reich’in korkusu, yani insanlığın ‘herkes için özgür seks salgınına’ kapılacağına dair korkuları birçok açıdan doğru çıktı.⁵

1 Goldberg, op. cit., s. 82–3.

2 Alain Badiou, *Infinite Thought. Truth and the Return to Philosophy*, çev. Oliver Feltham ve Justin Clemens (London: Continuum, 2004), s. 83.

3 Robinson, op. cit., s. 16.

4 A.g.e., s. 71.

5 A.g.e., s. 72.

Reich'a dikkatle baktığımızda, içten içe biraz fazla ahlakçı olduğunu görüyoruz. Paul Robinson, Reich'in 'cinsel ilişki' teriminin yerine 'genital kucaklaşma' ifadesini yerleştirmeye çalıştığını ve 3 Kasım 1957'de Lewisberg, Pennsylvania'da iki yıllık hapis cezasının sekizinci ayında kalp krizinden öldüğünü anlatıyor. Ceza almasının nedeni, kendi icadı olan 'Orgone Enerji Akümülatörü' hakkındaki şikâyetler üzerine 1954 yılında Federal Gıda ve İlaç İdaresi'nin mahkeme emrine uymamasıydı. Reich hastalarına karakter analizi ve 'bitkisel terapi' uyguluyor, bunlar işe yaramazsa hastayı bir kutuya sokup 'Orgone radyasyonu' veriyordu. Telefon kulübesi gibi altı yüzlü, içi metal, dışı ahşap bir kutuydu.¹ Neyse, en azından bu garip cihaz film senaryolarının işine yaradı, Woody Allen 1973 tarihli *Uykucu* filminde makineyi kullanarak, 2173 yılında geçen hikâyede 'orgazmatron' adıyla bir komedi unsuru haline getirdi.

Daha önce de belirttiğim gibi, Tekvin'de masumiyetin kaybindan bahsediliyor ama aynı zamanda *Aşk Dersi* filminde de gördüğümüz gibi, bir keşif yapılıyor. Adem'le Havva Tanrı'nın emirlerine uydukları sürece onunla birdi ama Adem elmayı yediği anda, yani senaryo terimiyle söylersek kışkırtıcı olay olduğunda, masumiyetini kaybediyor. Bu basit gibi görünen eylemin ardından, arayış ve macera başlıyor. Kaybedilen masumiyet asla tam olarak geri alınamıyor ama Hristiyan inanışına göre Tanrı'nın masum oğlu olan İsa, bunu telafi ediyor. Eski ve Yeni Ahit arasında, İncil'in aksiyon dolu hikâyeleri bu onarım ve telafi anına kadar gidiyor. Bu hikâyenin benzerini dünya dinlerinin büyük bölümünde de görüyoruz. Tabii arada kültürel farklılıklar var ama hepsi de kişisel ve toplumsal psikolojimizin derinlikleriyle ilgili. Ana fikir, ortada doldurulması gereken bir boşluk olduğu. Bütünlüğün yeniden elde edilmesi psikolojik bir süreçtir. Bir senaryo bütünlüğün onarılmasını amaç edinebilir ya da bu temayla ilgili

1 A.g.e., s. 73.

öğeleri vurgulayabilir ama her iki durumda da psikolojik ve spiri-tüel öğelerden kaçılmaz.

Edebiyat çalışanlar sık sık dilin varoluşu inşa ettiği düşünce-
siyle karşılaşır. Bu fikir kulağa biraz abartılı geliyor ve insanın sa-
dece dilden veya metinden ibaret olmadığına inanmak istiyoruz
ama içinde bir doğruluk payı varsa, yazı yazma işine çok daha fazla
önem verilmeli ve yaratıcı eserler çok daha derin olmalı demektir.
Nobel ödüllü yazar Toni Morrison, romanların tarihteki boşlukla-
rı dolduran araçlar olduğunu söylüyor. İnsanların hikâyelere olan
ihtiyacı sonsuz gibi, hepimiz hayatımızı o hikâyelere göre yaşıyor,
bu şekilde işlev görüp birbirimizle bağlantı kurabiliyoruz. An-
latılan hikâyeler eskilerin yeni formatlarla tekrarı mı, zaman ve
mekân sınırını aşarak kolektif bilinçaltımızın bir parçası olabilen
arketip karakterler ve hikâyeler var mı gibi sorular tartışmaya açıktır.
Emerson'un dediği gibi, maddesel zaman ve mekânla ilişkimiz
kalmadığı zaman ölümsüz oluruz. İzleyicileri daha derin psikolojik
bir düzeyde etkileyecek senaryolar yazmak oldukça yüksek bir he-
def gibi görünebilir, hatta amaçladığınız hedef olmayabilir. Belki
hitap edeceğiniz kitle bu derinliği istemiyordur. Elbette eğlence
zihnimizi dağıtır, bizi oyalar ama yine de F. Scott Fitzgerald'ın
dediklerini unutmayalım: Yazı bir şey söylemek istediğiniz için ya-
zılmaz, söyleyecek bir şeyiniz olduğu için yazılır.¹

Dikkatimizi çekmek için rekabet eden çok sayıda hikâye var, bu
nedenle daha etkili ve güçlü olanlar çok katmanlı olmalı, duygusal
bir değişimin yolunu açmalı, halimizden hoşnut bir şekilde için-
de var olduğumuz hava kabarcığını delerek, bizi insan hayatının
derinliklerine taşımalıdır. İnsan olmanın ne anlama geldiği konu-
sunda ortak bir görüşe varılamadığı için, derinlerde bir yerde bize
gerçekten ne olduğumuzu ve ne olabileceğimizi gösteren hikâyeler
ihtiyaç duyuyoruz. Ne de olsa hikâyelerin evrim sürecinin bir

1 Bkz. Jason Lee, *Shooting Panda's? Editing for Creative Writers* (Derby: Derby Univer-
sity Press, 2010).

parçası olduğu inkâr edilemez, insanlığın ilerlemesi ve gelişmesi de hikâyeler vasıtasıyla olmuştur. Ne yazık ki filmler medyada tanıtılırken hep parasal yönleri vurgulanıyor, gişe rekorları mı kırdı yoksa izlenmeyip para mı kaybetti gibi olaylara bakılıyor. Yılda yaklaşık bin tane dili İngilizce olan uzun metrajlı film çekiliyor ama ancak elli tanesi büyük stüdyolar tarafından tümüyle finanse ediliyor. Dünyanın büyük bölümü Piyasa Kanunu'na tabi, bu nedenle Piyasa'nın kendisi Tanrı. Filmcilik de bir endüstri olduğu için bu detaylar çok önemli ama unutmayalım ki bir filmin –parasal ya da eleştirel açıdan– başarısız olduğuna karar verilmesi, kötü bir film olduğunu göstermez. Hatta bazen bu tarz filmler yıllar sonra yeniden keşfedilir ya da yavaş yavaş klasik statüsü kazanır. Örneğin *Yurttaş Kane* (yönetmen Orson Welles, yazar Orson Welles ve Herman Mankiewicz, 1941) vizyona girdiği dönemde anlaşılamamış, oysa daha sonra tekrar tekrar tüm zamanların en iyi filmi seçilmiştir.

İki saatlik bir film için doksan sayfalık bir senaryo yazmak hiç de kolay bir iş değil. İşe küçükten başlamak, tüm yazı türlerinde olduğu gibi senaryolarda da faydalı; ayrıca az ama öz prensibi birçok açıdan işinize yarayacaktır. Küçük bir senaryoyla başlayın, film çekilsin, bu şekilde iyi bir iş çıkarabileceğinize dair kanıtınız da olur. Yani önceliğimiz bir filmin çekilmesini sağlamak. İlk hedefiniz bu olmalı çünkü pratik yaparak öğreniyoruz ve ne kadar hayalperest olursak olalım, işin somut yönlerini de düşünmek zorundayız. Bu şekilde, kanıtlanmış bir geçmişiniz olur ve işin girdisini çıktısını öğrenirsiniz. Bazılarının şansы yaver gider, merdiveni tırmanırken birkaç basamak atlayabilirler, ayrıca bu tarif ettiğim süreç doğrusal bir süreç de değil ama uzayda geçen ve gişe rekorları kıran bir filmin hayallerini kurmaya başlamadan önce küçük düşünmenizi öneririm. *Zoraki Kral* (yönetmen Tom Hooper, yazar David Seidler, 2010) için harcanan on milyon küçük bir rakam değil tabii ama *Avatar* (yazar ve yöneten James Cameron,

2010) için harcanan paranın yanında düşük bütçeli bir film gibi kalıyor. New York'un Queens bölgesinde bulunan Moving Image (Hareketli Görüntüler) Müzesi'nde film ve film müzikleri üzerine bir atölye düzenleniyor. Atölyede *Titanik* (yazan ve yöneten James Cameron, 1997) filmi, bir filme aşırı para akıtmanın neden olabileceği sonuçlara örnek vermek için kullanılıyor. Geminin bacasının yıkıldığı sahnenin müziği sekiz ayrı kayıttan oluşuyor. Bunlardan bazıları ses bankasından alınmış, diğerlerininse üzerinde oldukça çalışılmış, hatta Kanada'nın ücra bir bölgesine gidilip kırılan buzların sesi kaydedilmiş. Bacanın yıkılması sırasında çıkan ses, bir filin sesiymiş. Bu kadar masraf yapılmasına rağmen sahne pek gerçekçi olmamış, özellikle kullanılan ışıklar yapay bir izlenim bırakıyor.

Sansür nasıl yazarları daha yaratıcı olup sansür kurallarını aşmaya yöneltiyorsa, düşük bütçe de aynı şekilde yaratıcılığı besleyebilir. Yani yüksek bütçe fikrinden tamamen vazgeçmenizi önermiyorum, sadece elinizdeki kaynaklarla neler yapabileceğinize kafa yorun diyorum. Unutmayın ki proje ne kadar küçükse hayata geçme ihtimali de o kadar yüksektir, ayrıca kontrol çoğunlukla sizde olur. Yani patron siz olursunuz. Örneğin bulunduğunuz kurumun ekipmandan, hocalarınızın ve okul arkadaşlarınızın bilgisinden, etrafınızdaki yetenekli kişilerden faydalanabilirsiniz. İşbirliği yapın. Bir senaryonun ne olduğuna ve edebi açıdan hangi farklı versiyonların üretilebileceğine dair çok çeşitli görüşler var. Aslında yazdığınız senaryo bir şemadır diyebiliriz. O şemanın üzerinde çalışılabilir. İnsanlar yazarın hiçbir etkisi yok dediklerinde tam olarak doğruyu söylemiyor. Tam tersine senaryonun filmin özü ve temeli olduğu da iddia edilebilir. Daha önce Dogme 95 hareketinden bahsetmiştim. İngiliz yönetmen Mike Leigh'in hikâyeyi filmi çektiğin yazdığına, aktörlerin de canlarının istediği gibi hareket ederek sürekli doğaçlama yaptıklarına dair hikâyeler anlatılır ama aslında ortada bir senaryo yoksa sonuca varılamaz.

2

Uygulamanın Psikolojisi

Niyetimiz Nedir?

Bilinçle bilinçaltı arasında net bir ayrım yapılamasa bile, genellikle bilinçaltının hep bir adım önde olduğu biliniyor. Bu nedenle bilinçaltısını kullanabilen her eylem, yaratıcılık ve özgün eserler açısından meyve verecektir. Peki, 'hayali kendiliğin' gücünü fark etmek ve kabullenmek onu yıkmamıza yeterli mi?¹ Ayrıca niye yıkmak isteyelim ki? Bazı yazarlar ve hocalar, yazarın kendi stilini geliştirip kendine özgü bir ses bulması gerektiği konusuna takmıştır. Oysa bulmanız gereken şey kendi sesiniz değil, hikâyenizin ve karakterlerinizin sesidir. Amanda Boulter'a göre bu süreç üç öge içeriyor: kendi sesinizi aramaktan vazgeçmek; okuyucu için ve okuyucuyla birlikte çalışmak; karakterlerin birbiriyle rekabet eden seslerini kucaklamak.

Kendi sesimizi bulabilmek için onun başkalarının sesleri arasında kaybolmasına izin vermeliyiz. Bu yaklaşım hem kuramsal açıdan hem de uygulama açısından bir hareketle tam olarak uyumludur. Boulter, roman gibi kurgusal çalışmaları ele alıyor ama söyledikleri senaryolar için de geçerli. Psikolojik olarak yazarın ürettiği eserden uzaklaşması çok zor olabilir çünkü ikisi birbirinin içine geçmiştir. Günümüzde kapitalizm birey ve özgünlük kültü ile sa-

1 Amanda Boulter, *Writing Fiction – Creative and Critical Approaches* (Palgrave: London, 2007), s. 62.

nat kültürünün arkasındaki itici güç olarak işlev görmektedir. Oysa siz yazdığınız şeyden ibaret değilsiniz. Senaryodaki karakterler tabii ki gerçek insanların yerine yazarın çeşitli yönlerini yansıtır olabilir ama yazar yarattığı karakterlerin kendilerine özgü seslerini bulabilmek için ister bilinçli ister bilinçaltı düzeyde olsun, sanatçı olarak kendi niyetini çok iyi bilmelidir.¹

Evet, bir sanatçı olarak niyetiniz nedir? Ne yaptığınızı özetleyebiliyor musunuz? Binlerce sözcük yazan ama kendi temel prensibini elli sözcükle yazmakta zorlanan çok kişi var. O soruyu sorun: Ne yapmak istiyorum, yaptığım şey nedir? Bir senaryoyu elli sözcükle özetlerken altında yatan anlamları tarif etmek kolay olmaz ama bir deneyin. Hatta *tweet* mesajı gibi 140 karaktere de sığdırmaya çalışın. Bu şekilde gerçek hikâyenizi bulup ona sadık kalabilirsiniz. Çeşitli sahneler farklı sonlar yazabilir ya da senaryonun sonuyla ilgili çeşitlemeler yaparak deneyebilirsiniz, sorun değil; ama henüz işin başındayken hikâyenizin omurgasını netleştirebilmek şart çünkü yolunuzdan sapmayıp ana fikrinize aykırı yönler gitmekten ancak bu şekilde korunabilirsiniz. Çeşitli tuzaklara, dönemeçlere ve şaşırtmacalara rağmen, sonunda senaryonuzun hikâyesi, olması kaçınılmaz bir olaylar dizisi izlenimi verecektir.

Vaka çalışması: Tehlikeli ilişki

Freud'un 'kayboldu/işte burada' oyununu gözlemlediğini anlatırken dediğim gibi, hikâyelerde bir şeyin kaybolması ve o kayba nasıl tepki verildiği sık işlenen bir temadır. Örneğin kahramanlarımız bir sırrı ya da gizemi keşfediyor olabilir ya da en azından gizeme yaklaşırlar ve bu eylemleri belli bir gerilim doğurur. Bu durumda okuyucu da onların suç ortağıdır, bu nedenle zor da olsa aşırı ya da çok az açıklama yapma dürtüsüne direnmek gerekir. Aşırı açıklama yapılan örneklerden biri, David Cronenberg'in *Tehlikeli*

1 A.g.e., s. 68.

İlişki (2012) filmidir. Analitik psikolojinin babası psikiyatr Carl Jung'la ilgili hikâyeyi herkes bilmediği için belki bu eleştirim size fazla gözükebilir. Bazen filmdeki bağlamı ya da konuyu çok iyi bilmeyen bir izleyici kitlesine detaylı açıklamalar yapmak gerektiği doğrudur, zaten gerçek olaylara dayanan hikâyeler anlatmanın tehlikesi de budur. Bu filmde yeni bir şeyler keşfetmek amacıyla geçmişe gidiliyor. Benim eleştirdiğim noktaysa anlatımın kendisinden çok, yapılış tarzı. Buna verebileceğimiz bir başka örnek de, Andrew Motion'ın yazdığı John Keats biyografisinden uyarlanan *Parlak Yıldız* (yazan ve yöneten Jane Campion, 2009) olabilir.

Açıklama sunmak, bağlamı anlatmak ve aralarındaki anlaşmazlıkları göstermek amacıyla Sigmund Freud (Viggo Mortensen) ve Carl Jung'un (Michael Fassbender) birbirlerine yazdıkları mektupları okumaları biraz fazla aşikâr olabilir ama aynı zamanda aralarındaki ilişkinin yoğunluğunu da göstermek için faydalı bir yol olduğunu söyleyebiliriz. Yazılan mektuplar da sanatsal ve estetik değer taşıyor, zaten Freud da sonunda Jung'un fotoğrafıyla birlikte mektupları özel bir kutuya kaldırıyor. Diğer yandan bu anlatım tarzı ikisinin temel fikirlerinin ve fikir ayrılıklarının nüanssız ve kaba bir şekilde ifşa edilmesi olarak da görülebilir. Mektuplar gelip gittikçe gerilim artıyor; sonunda Freud'un kendisiyle hemfikir olmayanlara çocuk muamelesi yaptığını iddia edip gücü ele geçiren oğlu onu öldürüyor.

Filmdeki diyaloglar didaktik bir nitelik de taşıyor ama bu özellik filmin geçtiği döneme uygun ve konudan sapılmamasını sağlıyor. İzleyicinin diyalogları yorumlamasına, hatta yanlış anlamasına hiç fırsat verilmiyor. Yoruma açık olan rüyaların anlatıldığı yerlerde bile satır aralarını okumaya gerek kalmıyor. Hamiliğini yaptığı harika çocukla ilgili sürekli paranoyaya kapılan Freud, Jung'un rüyalarını yorumluyor. Diyaloglarda iletilen şey, benzetmelerin ve sembolik anlamların öne çıktığı bir dönemde Freud'un yoğun olarak düz anlama odaklanması ve işi uç noktalara götürmesi.

Film, Sabina Spielrein'in (Keira Knightley) geçirdiği değişime odaklanılması sayesinde, senaryoyu yazan Christopher Hamilton'un iki kişi arasındaki mücadeleyi anlatma çabasından öteye geçerek daha ilgi çekici bir nitelik kazanıyor. Bu arada Sabina'nın ismi de uydurma bir isim gibi, insan gerçek olduğuna inanamıyor (bakın buna gülümseten diyaloglar diyoruz). Bazı zayıflıkları kısaca vurgulayınca, bunların güçlü yönler olarak da değerlendirilebileceğini görüyoruz; ayrıca bu filmde de gördüğümüz gibi, bir senaryo belli yönlerden zayıf olsa da başarılı bir filme dönüşebiliyor. Bu bakış açısı geleneksel senaryo kuramlarına ve uygulamalarına tamamen zıt, oysa filmleri incelersek aleni zayıflıkları olmasına rağmen başarı kazanmış olan birçok film buluruz. Nihayetinde, başarılı bir senaryo başarılı bir kuram gibi soruları kesin şekilde cevaplamaktan çok, yeni soruların kapısını açar.

Freud'la Jung'un fikir ayrılığı, Batı felsefesindeki fikir ayrılığını yansıtıyor. Jung Freud'a, 'katalitik dışavurum olgusundan' bahsediyor; bu kavram onun daha sonra geliştireceği eşzamanlılık kuramının temeli de olabilir. O sırada Freud'un çalışma odasında, kitaplık sıcak nedeniyle bir çatırtı sesi çıkardığında midesinde bir sıcaklık hissediyor. Hamilton, Spielrein'i bu iki adamı birleştiren ve ayıran katalizör olarak tasvir ediyor. Bir insanın diğer iki kişiyi bu şekilde etkilemesi alışılmadık bir durum değil ama burada olay bildiğimiz aşk üçgenlerinin ötesine geçiyor. Spielrein Freud'un kuramlarını hem kanıtlıyor hem de çürütüyor, bu nedenle Jung için zor bir vaka. Film, karmaşık bir dizi soruyu beraberinde getiriyor. Aklımıza, Sabina sadece hasta kimliğinde kalsaydı Jung için daha kolay bir vaka olur muydu, ayrıca eğer aralarında cinsel bir ilişki başlamış olmasaydı acaba daha mı hızlı iyileşirdi yoksa hiç mi iyileşmezdi gibi soruları getiriyor.

Filmde hem Freud'a hem de Jung'a iyileştirilmesi imkânsız vakalar geliyor. Bu iyi bilinen bir anlatım aracıdır, çözilemeyen suçlar da aynı kategoriye girer. Ama Jung, Freud'un tekniğini kul-

lanarak hastasını iyileştirmeyi başarıyor, diğer yandan Freud'un zor hastası, kendisi de doktor olan Otto Gross (Vincent Cassell), iyileşemiyor. Bu nokta çok önemli çünkü Jung'un başarılı olmasının nedeni, tekniğe duyduğu güven. Bütün bunlar yetmezmiş gibi Spielrein gidip tıp eğitimi alıyor, psikanalist oluyor ve daha sonra Freud hastalarını ona gönderiyor. Jung'un uyguladığı tedaviye inandığı vurgulanıyor ve mistik bir dokunuşla 'İnanırsan dua ettiğin her şey gerçek olur' (Matta 21:22) mesajı veriliyor.¹

Jung, *Mysterium Coniunctionis* kitabında olayları birleştiren öncül öğeler olduğunu anlatıyor ve eşzamanlılığın 'aralarında nedensel bir ilişki olmayan olayların arasında bir bağlantı veya birlik olduğunu ve bu şekilde varoluşun bir birlik niteliği içerdiğini' anlamına geldiğini söylüyor.² Tesadüfler, eşzamanlılık ya da katalitik dışavurum olgusuyla ilgili kişisel düşüncelerimiz ne olursa olsun, kurgusal hikâyelerin bazen kaderi bir şekilde nasıl etkilediğini, kaçınılmazlık duygusunu, 'böyle yazılmış' kavramını ve filmlerin bu kavramı nasıl beslediğini göz önünde bulundurmak gerekir.³ Bu öge senaryoların temel faktörlerinden biridir çünkü birleşik bir paradoks içerirler ve bir yandan olayları özgün ve benzersiz olaylar olarak sunarken, diğer yandan kaçınılmaz oldukları izlenimini vermek ve inanılır olmalarını sağlamak gerekir.

Spinoza'nın görüşleri size pek çekici gelmeyebilir ve inanç sistemimiz mantık temelliye kendilik ve egoyla ilgili Budist görüşler midenizi bulandırabilir ama Deleuze'ün 'ego zaman içinde sürekli değişir' iddiasına itiraz edemeyiz. Dolayısıyla Descartes'ın 'Düşünüyorum, demek ki varım' sözü doğru değildir. Yani öznenen bahsetmek için önce zamanı sentezlemem gerekir ama ego zaman içinde değişir. Bu nedenle özne diye bir şey yoktur, sadece bakış

1 Holy Bible, op. cit., s. 833.

2 Aniela Jaffé, *From the Life and Work of C.G. Jung*, çev. R. F. C. Hull (New York: Harper and Row, 1970), s. 44.

3 Bunu burada daha detaylı açıklıyorum: *The Metaphysics of Mass Art*, Vol. II (New York: Mellen, 1999).

açıları vardır.¹ Buna ek olarak, dilin tümü zaten sembolikse, o zaman her şey dolaylıdır. Hiçbir şey birincil ya da sembol-öncesi değildir ve ‘tüm anlamlar dilsel sınırları olmayan istikrarsız bir imge sisteminden türer.’²

Jung, Agrippa ve Hans Driesch’e de dayanarak ‘doğuştan gelen bilgi’ kavramından bahsetmiştir. Bu bilginin hayal gücüyle ilgisi olduğu düşünülmektedir.

Nihai nedenler, neresinden bakarsanız bakın *bir nevi ön bilgiye* sahip olduğumuzu varsayar. Bu bilginin egoyla ilintilendirilemeyeceği açıktır, dolayısıyla bilinçli bir bilgi değil, daha çok benim “mutlak bilgi” adını verdiğim, kendi kendini besleyen “bilinçaltı” bir bilgidir. Bu bilgi biliş değildir, Leibniz’in çok güzel bir şekilde ifade ettiği gibi, bir “algıdır”. Biraz daha dikkatli ve tedbirli şekilde tanımlarsak, imgelerden ya da öznesiz “taklitlerden” oluşan bir algıdır. Bu imgelerin, spontan fantezilerdeki faktörler olan arketiplere tekabül ettiğini varsayıyorum. Modern dille ifade edersek, “tüm yaradılışın imgelerini içeren” mikro-evren, kolektif bilinçaltımızdır.³

Tehlikeli İlişki’de Jung’un özgün çalışmalarına da değiniliyor ama daha ilgi çekici olan öğelerden biri Spielrein’in fikirleri. Spielrein birçok konuda Freud’la hemfikir olmasına rağmen, yenilikçi bir yaklaşımla cinsellikle varoluşun eşdeğer olduğunu, cinselliğin var olmanın birincil ontolojik temeli olduğunu savunuyor, bu fikirler Freud’un fikirlerinin de gelişmesine yardımcı oluyor ve gerçek cinselliğin aslında egonun yok olması anlamına geldiğini iddia ediyor. Spielrein’in geliştirdiği bu ekol sayesinde Freud kendi yaklaşımının nihai noktasına varıyor, cinsel dürtüyle ölüm dürtüsünü eşitliyor. Ayrıca filmde bahsi geçmese de, aynı fikirler Jung’un değişimle ilgili en özgün çalışmalarına da ilham veriyor.

1 John Marks, *Gilles Deleuze, Vitalism and Multiplicity* (London: Pluto Press, 1998), s. 76.

2 A.g.e., s. 107.

3 C. G. Jung, *Synchronicity. An Acausal Connecting Principle*, çev. R. F. C. Hull (Routledge and Kegan Paul: London, 1972), s. 107.

Dolayısıyla Freud'un statüsü, zihinsel sorunlar yaşayan ve Jung'un yardımıyla değişim geçiren bir kadının çalışmalarına dayanıyor. Ama Jung da karısının fikirleri, gücü ve zenginliği olmaksızın başarılı olamazdı. Sabina sürekli tesadüflerden bahsediyor; Jung başlarda bu kavrama pek önem vermiyor ama daha sonra ikna olarak bu düşünceyi eşzamanlılık kuramına dönüştürüyor. Ayrıca Sabina'ya duyduğu sevgi ve Sabina'nın birlikte çalışarak geliştirdikleri fikirleri de kendi çalışmalarını oldukça etkiliyor, başarısında büyük payı olduğu açıkça belli oluyor. İlgi çekici bir olay da Jung'un serbest çağrışım testlerini kendi karısının üzerinde denemesi. Metresinin yardımıyla karısının üzerinde test yapıyor, iki kadın da diğerinin kim olduğunu bilmiyor ama Sabina deney yapılan hastanın Jung'un karısı olduğunu seziyor ve kendi fantezilerini kadının serbest çağrışımlarıyla özdeşleştiriyor. Jung bu süreci olgunluğa geçiş sınavı gibi görerek, Sabina'nın kendini kanıtladığını düşünüyor.

Freud kendi fikirlerinin bir kadın tarafından geliştirilmesini kabul edebiliyor; kadın da onun gibi Yahudi, ayrıca öğrencisi olduğu için onu kontrol altında tutabileceğini düşünüyor. Ama kendisinden sonra gelen bir Protestan'ın kendi hareketinin babasıymış gibi davranmasını kabul edemiyor. Bir toplantıda Jung kendisine meydan okurken Freud'un fiziksel olarak çöktüğü sahne gerçek bir olayı tasvir ediyor. Freud'un kendi hastalarından bazılarını Spielrein'a gönderdiği an, kısa ve istemsiz bir kendini açma anı olarak yorumlanabilir. Sanki Freud ölüme doğru giderken Spielrein Freud'un hastalarını değil de, ona ait bir parçayı tedavi edecektir. Freud ısrarla Spielrein'in Ari ırkından biriyle, yani Jung'la bir ilişkisi olamayacağını iddia ediyor ama bu bir çeşit karşı aktarım da olabilir. Çünkü öfkesi sanki Jung'la kendi ilişkisinin bitmesinden kaynaklı gibi görünüyor. Jung'un fotoğrafına sarıldığı sahne de bunun kanıtı. Hem Freud'un hem de Jung'un aralarındaki ilişkiye önem verdiği ve derin duygular hissettikleri gayet açık. İlişki bo-

zulunca Freud ciddi anlamda çöküntü yaşıyor. Gerçi bu tarz krizlere yabancı değiller, her ikisi de 38 yaşındayken sinirsel çöküntü geçirmiş.

Freud 1910 yılında yazdığı *Totem ve Tabu* kitabında anıların nasıl kuşaktan kuşağa aktarıldığını anlatıyor; ama Jung toplu ve bireysel bilinçaltı hakkında daha teleolojik (amaçsal) bir yaklaşım benimsiyor. Jung'a göre kendilik diye bir şey var, terapiyle de bireyleşme sağlanabiliyor; Freud'a göre daha iyimser bir bakış açısı. Her ikisi de zaman zaman dışsal dünyadan ve olaylardan bahsetmiş olsa da, içsel dünyaya, özellikle de bilinçaltına büyük önem veriyorlar. Orijinal grubun üyesi olan ama günümüzde Freud ve Jung kadar iyi tanınmayan Alfred Adler, Freud'un bilinçaltına aşırı önem verdiğini düşünerek gruptan ayrılmıştı. Ona göre en önemli konu, bireyle toplum arasındaki dışsal savaştı.¹ *Kitle Sanatının Metafizikliği II* kitabımda film endüstrisinin teleolojiyi nasıl teşvik ettiğini anlatmıştım. Frank Tallis de Jung'un sisteminin sadece psikolojik bir sistemden ibaret olmadığını, aynı zamanda bir metafizik inanç sistemi olduğuna dikkat çekiyor.²

Film kuramıyla senaryo kuramının karşılaştırılması

Film ve senaryo kuramları arasındaki kesin farklar, Freud'la Jung'un arasındaki fikir ayrılığına benzetilebilir. Freud Jung'a 'meşru halef' ve 'veliaht prens' diyordu.³ Ama aralarında kesin fikir ayrılıkları vardı. Jung'a göre bilinçaltı bastırılmış ve tehlikeli arzuların saklandığı yer değil, 'kolektif bilgeliğin havuzuydu'; bu havuzda büyücüler, sihirbazlar ve 'dünya mitolojisinin bütün aktörleri' vardı.⁴ Bu nedenle, Jung bu bilgeliğe pratik amaçlarla erişmek isteyen ve oynayabilecekleri çok miktarda sembolik malzemenin

1 Tallis, op. cit., s. 74–5.

2 A.g.e., s. 77.

3 A.g.e., s. 75.

4 Mark Edmundson, *The Death of Sigmund Freud. Fascism, Psychoanalysis and the Rise of Fundamentalism* (London: Bloomsbury, 2008), s. 64.

peşinde olan yaratıcı yazarlara ve senaryo gurularına her zaman çok çekici gelmiştir. Ama bu fikirleri ilk öne süren kişinin Jung olduğunu düşünmek hata olacaktır. 1814 yılında Gotthilf Heinrich von Schubert *Rüyaların Sembolizmi* kitabını yayınladı ve rüyaların zamanın ötesine geçen evrensel semboller içerdiğini, bu sembollerin 'zaman ve mekândan bağımsız olarak yorumlanabileceğini' iddia etti.¹ Buna ek olarak 1861 yılında Karl Albert Scherner *Rüyanın Yaşamı* kitabını yazdı, ayrıca aralarında Marie-Jean Hervey de Saint-Denis, 'uyanık rüya' teriminin babası Hollandalı şair ve psikiyatr Frederick van Eaden ve Freud'dan onlarca yıl önce bastırma terimini ortaya atan Johann Fridrich Herbart'ın da bulunduğu kişilerin yayınları da mevcut.²

Jung, bu mitolojiye inanan ağır Alman Romantizmi'nin etkisi altındaydı ama düşüncelerini tıp bilimiyle birleştiriyordu. Senaryo guruları bu konuda yazılmış çok sayıda eserden istediklerini seçip kullanabiliyorlardı. Diğer yandan bence Freud ve takipçileri, ayrıca Lacan'cılar ve diğerleri eleştirmenlere çok çekici geliyor çünkü bu grubun hedefi metinlerdeki bastırılmış öğeleri bulmak. Freud sadece Jung'u değil, kendisini eleştiren herkesi susturmak istiyordu; bu nedenle 1912 civarında halefi olarak kızı Anna'ya odaklanmaya başladı. Mark Edmundson, Freud'un bu tercihinin nedeninin, Tanrı'ya inanmayan bir Yahudi olarak ölümsüzlüğün peşine düşmek olduğunu iddia ediyor; bu amaçla kızının, kendi mirasını sarsılmaz bir dogma olarak devam ettireceğini düşünüyordu. Anna, en ünlü kitabı *Ego ve Savunma Mekanizması*'nda 'sadece Freud'la eşanlamlı olan ego için değil, onun arkasında bıraktığı mirasın tümü için' bir savunma mekanizması tedarik etmişti.³ Jung ve kendi deyimiyle babası yerine koyduğu Freud'un arasın-

1 Tallis, op. cit., s. 6.

2 A.g.e., s. 12-13.

3 Edmundson, op. cit., s. 65.

daki ilişkinin karmaşıklığı, Jung'un yaşadığı psikolojik sorunların sadece bir parçasını teşkil ediyordu.

Cronenberg'in filminde Jung sürekli bir kâhin gibi tasvir ediliyor. Avrupa'da akacak olan kanları ve Viyana'da Yahudiler'in peşine düşüleceğini önceden tahmin ettiği anlatılıyor. Jung anti-semi-tizmle suçlandığı için, filmde bir açıdan bu durum vurgulanıyor. Jung, Yahudiler'in başına gelecek olanları öngörmüş olabilir ama hastasını anlamasına rağmen semptomları ortadan kaldıramayan bir analist gibi, yapabileceği bir şey yoktur. Gerçekçi Freud'la idealist Jung arasındaki en önemli fark da budur. Vizyonlar ve kehanetler her ikisi için de çok önemliydi. Jung ilk dönemlerinde iyimser olmasına rağmen ama Freud Amerika yolculuğunda 'Sence onlara salgın hastalık getirdiğimizi biliyorlar mı?' diye sorarak felaket tellalı rolüne bürünmüştü. Daha sonra yazdığı yazılarda insanların saldırganlığının onu ümitsizliğe sürüklediğini görüyoruz ama kâhin nitelikleri taşıdığı fikrini kabul etmiyor, kimseye bir teselli veremediğini söylüyordu.¹

Tüm bu alçakgönüllülüğüne rağmen Freud kendini üç etaplı bir evrimin parçası olarak görüyordu. Bu üç etabın ilki, dünyanın evrenin merkezi olmadığını gösteren Kopernik, ikincisi insanların dünyaya Tanrı tarafından ayrıcalıklı bir tür olarak yerleştirilmediğini, başka türlerden evrildiğini gösteren kanıtlar bulan Darwin, üçüncüsü de insanların bilinçaltılarını kontrol edemediklerini herkesten önce kesin bir şekilde anlayan Freud'du.² Ona göre 'insanın megalomanisi üçüncü ve en şiddetli yarasını psikolojik araştırma sonuçlarıyla aldı, egonun daha kendi evinin bile hâkimi olamadığını görmek oldukça sarsıcı oldu.'³ Yirminci yüzyıla hâkim olan Freud'cu kuramların sayısı göz önüne alındığında, deneysel ve bilimsel kanıtların göz ardı edilebildiğini görüyoruz. 1884 yılında

1 Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, çev. David McLintock (London: Penguin, 2002), s. 106.

2 Bkz. Tallis, op. cit.

3 Tallis'ten Freud alıntısı, op. cit., s. 71.

film endüstrisi daha ilk yıllarındayken Amerika'da Charles Peirce ve Joseph Jastrow gibi psikologlar laboratuvarında yaptıkları deneylerle bilinçaltının ne kadar zeki olduğunu gösteriyor, deney sonuçlarını yayınlıyordu.¹

Spielrein, hem Jung hem de Freud için kuramları yıkan ve statükoya meydan okuyan bir katalist oldu. Örneğin ayak bileğinin üzerine oturuyor, aynı anda hem büyük tuvaletini yapmaya çalışıp hem de buna direniyor, bu şekilde zevk alıyordu. İlk nevrotik semptomları, küçükken poposuna vurulmasından aldığı zevk nedeniyle duyduğu suçluluktan ve şimdi artık kimsenin poposuna vurmamasından dolayı duyduğu eksiklikten kaynaklanıyor gibiydi. Arzuya yıkımın eşanlamı olduğu kuramının canlı kanıtı gibiydi, ana amacı da seks gibi zevkli ve doğal bir şeyin bu kadar karmaşık hale gelmesinin nedenlerini bulmaktı. Jung Freud'a kendisine yolladığı yeni hastanın faaliyetlerini anlatırken Freud pek etkilenmemiş, Spielrein'i oral, anal ve fallik etaplarla ilgili kuramını kanıtlayan diğer hastalarla bir tutmuştu. Ama Jung, Spielrein'in anal bir kişiğe sahip olmadığını, hatta durumun tam tersi olduğunu açıkça göstermişti. Ayrıca kadın da dediğini yapıyordu. Dört yaşından itibaren babası poposuna vururdu, o da bundan zevk alırdı. Jung'un hastası olduğu zaman ona da aynı şeyleri yaptırmaya başlamıştı.

On dokuzuncu yüzyılda kadınlar 'klitoral uyarılma' için doktora giderdi çünkü histeri gibi semptomların cinsel isteklerin bastırılmasından doğduğu inancı yaygındı. Freud konuşma tedavisiyle hastayla doktor arasındaki fiziksel teması ortadan kaldırdı. Filmde Jung'un fiziksel temasa Freud'dan daha eğilimli olduğu anlatılıyor ama Spielrein'in poposuna vurmaktan zevk aldığına dair bir bilgi verilmiyor. Jung'un babası rahipti, tam bir Protestan prototipiydi, bu nedenle görev icabı hastasına vurmaya çalışma etiğinin bir parçası olarak görüyor olabilirdi. Sürekli anlatılan bu hikâyenin gerçek olup olmadığını bilmiyoruz ama Freud'la Jung'un arasında-

1 A.g.e., s. 15.

ki fikir ayrılığı net olarak biliniyor. Freud insanları tedavi etmeye çalışmaktan vazgeçilmesi gerektiğini, aksi takdirde bir sanrının yerine bir diğerini koymuş olacağımızı düşünüyor ve Jung'un bu görüşü kabul etmesini istiyordu.

Film abartılı bir sonla bitiyor, Jung'un yirminci yüzyılın en büyük psikoloğu olduğu iddia ediliyor, vizyonu övülüyor. Son sahnede artık başarılı bir psikanalist olan Sabina'yla karşılaşılıyor ve Birinci Dünya Savaşı'nda çok kan döküleceğini söylüyor. Freud'un tersine, daha önce incelenmemiş alanlara girmeye hazır olan, bu süreçte de etrafındakilerin seslerini duyabilen biri olarak tasvir ediliyor. Konu ister cinsellik, ister yazı yazmak olsun, Freud gibi kendi sesinizin özgün olup olmadığı ya da değişip değişmediği konusunda endişe etmek yerine, okuyucuyu ve izleyiciyi hayal kurmaya teşvik edip etmediğinize odaklanmanız daha faydalı olacaktır. *'Mesele kendi sesinizi bulmak değil, okuyucunun sesini bulmaktır'* (italik font orijinaldir).¹

Tehlikeli İlişki, iyi bir hikâyenin, karakterlerin istekleri ve bu isteklerin elde edilememesi üzerine kurulu olduğunu doğruluyor. Bir hikâyenin etkileyici olması için kahramanların önünde engeller olmalı, bu engelleri aşarken geliştikleri anlatılmalıdır. Filmde Spielrein ve Jung birbirlerini istiyor, Freud ise etnik kökenlerinden dolayı bunun imkânsız olduğunu söylüyor. Aslında Freud herkesin kendi görüşlerini sorgusuz sualsiz kabul etmesini isteyerek kendi engelini kendisi yaratmış oluyor. Bu yaklaşımı, onun hem en güçlü hem de en zayıf tarafını teşkil ediyor. Önemli bir nokta da Freud'un kendi görüşlerinin doğru ya da yanlış olmasını önemli görmemesi, sadece herkesin hiç sorgulamadan onları kabul etmesini istemesi, aksi takdirde ekolün dışından olanların ekolü yıkacağını düşünmesidir. Freud'un bu örnekteki tutumu, 'iyi' bir hikâyenin nasıl olması gerektiği fikrini pekiştiriyor. Freud'un herkesin kendisi gibi dü-

1 Amanda Boulter, op. cit., s. 71.

şünmesi gerektiğine dair arzusu amacına ulaşamıyor, sonunda da en sadık takipçisi en azılı düşmanı haline geliyor.

Engel Psikolojisi

Engeller ne kadar çeşitli ve ilginçse, karakterleriniz, dolayısıyla da hikâyeniz ve senaryonuz o kadar derin olacaktır. Bilimkurgu hikâyelerinde en güçlü engellerin örneklerini görebiliriz. Aşağıda sunduğum listeyle sınırlı kalmak zorunda değilsiniz ama geliştirebileceğiniz alanlar hakkında bir fikir verecektir:

1 Toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve cinsellik – bunların hepsi karakterlerin aşmak zorunda olduğu engeller, yani istediklerini elde etmelerini engelleyen faktörler olabilir. İnsanların büyük bölümü eşitlik ve başarı peşinde koşar. *Tehlikeli İlişki*'de bu faktörlerin hepsine değiniliyor ve ortaya derin bir hikâye çıkıyor.

2 İnsanlar – farklı düşünenler, örneğin Freud ve Jung gibi fikir ayrılığına düşenler.

3 Dış mekânlar – coğrafya sınırlayıcı bir engel olabilir ama bu karmaşık bir konudur. *Tehlikeli İlişki*'de Viyana, psikanalitik hareketin merkezi konumundadır. Dolayısıyla bu alanda uzmanlaşmak isteyen herkes oraya gitmelidir ama Jung insanları şehri terk etmeleri yönünde uyarır, ancak kendini dinletemez. Ayrıca küçük kasaba zihniyetinin kahramanlara engel teşkil ettiği çok sayıda örnek verebiliriz. *Billy Elliot* (yöneten Lee Hall, yazar Stephen Daldry, 2000) ve *Billy Liar* (yönetmen John Schlesinger, Keith Waterhouse'un 1963 tarihli romanından uyarlanmıştır) bu örneklerden ikisidir.

4 İçsel sorunlar – karakterlerden birinin yaşadığı içsel bir çatışma veya mücadele olabilir. *Tehlikeli İlişki*'de hem Spielrein hem de Jung böyle bir sorun yaşıyor, kadının 'delilik' semptomları çok şiddetli, yani aşması gereken engel kendi içinde.

5 Kendilik – *Lanet Takım* (yönetmen Tom Hooper, 2009, *The Damned Utd*, 2006 romanından Peter Morgan tarafından uyarlanmıştır), futbol menajeri Brian Clough'un 42 gün boyunca Leeds United takımında yaşadıklarını anlatıyor. Filmde kahramanın aşması gereken şey kendi kibir duygusu, yani Kendiliği. Ama Freud gibi, bu sorun onu kahraman yapan niteliğin de bir parçası, bu nedenle kesin olarak aşılması gereken bir engel olduğunu iddia etmek de problemli. Üstelik aslında bu engelin aşılması mümkün değil. Clough ne yaparsa yapsın rakiplerini yenemeyecek çünkü aslında mücadele ettiği şey rakipleri değil, kendi içsel sorunları. Aynı durumu *Ölümcül Tuzak* (yönetmen Kathryn Bigelow, yazar Mark Boal, 2008) filminde de görüyoruz. Filmin kahramanı karısı ve çocuğu olmasına rağmen (ya da belki bu yüzden) Irak'taki bomba imha görevine geri dönüp gittikçe daha fazla risk alıyor. Bir başka örnek de *Kıyamet* filmi olabilir (yönetmen Francis Ford Coppola, yazar Coppola ve John Milius, 1979; film, ilk kez 1899 yılında *Blackwood's Magazine* dergisinin 1000'inci sayısında üç bölümlük bir dizi olarak yayınlanan Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* hikâyesinden ilham alınarak yazılmış).

6 Beden – aşılması gereken sorun bedensel bir engel olabilir. Örneğin *Zoraki Kral* (yönetmen Tom Hooper, yazar David Seidler, 2010) filminde kralın konuşma zorluğu var. *Fil Adam* (yönetmen David Lynch, yazar Christopher De Vore ve Eric Bergen, 1980) filmindeyse, tip 1 nörofibromatoz ve Proteus sendromundan muzdarip olan John Merrick'in hayatı anlatılıyor. Bazen kahramanlar fiziksel engeli kendileri seçer, bazen de bedensel engel, hiç yaşanmayan bir çocuğun hikâyesinin anlatıldığı *Teneke Trampet* (yöneten Volker Schlöndorff, yazar Schlöndorff ve Jean-Claude Carrière, Günter Grass, Franz Seitz, 1979; Günter Grass'ın 1979 tarihli romanından uyarlanmıştır) filmindeki gibi politik bir öğenin sembolü olarak kullanılır.

7 Doğaüstü olaylar – bir kızın içine kötü bir ruhun girmesini anlatan *Şeytan* (yönetmen William Friedkin, yazar William Blatty, 1973; Blatty'nin 1971 tarihli romanından uyarlanmıştır)

filminde olduğu gibi bu sorunlar bazen oldukça büyük olabilir, bazen de politika, cinsellik, zenginlik ve sınıf gibi karmaşık ve birbiriyle bağlantılı sorunlar işlenir ve münferit engelleri tespit etmek zorlaşır.¹

8 Zaman – geçmiş veya gelecek, kahramanın arzularına ulaşmasına engel olabilir, örneğin Spielrein vakasında geçmişte babasıyla yaşadığı deneyimler Sabina için sorun teşkil ediyordu. *Seksi Hayvan* (yöneten Jonathan Glazer, yazar Louis Mellis ve David Scinto, 2000) filminde kahramanımızın geçmişi onu rahat bırakmıyor ve bastırılmış duygular gibi su yüzüne çıkıyor; ancak bu filmde (3. maddede belirtilen) bir engel ögesi daha görüyoruz: İngiltere'nin taşra zihniyeti. Bu da aşılması gereken engellerden biri olarak karşımıza çıkıyor.

9 Çevre – örneğin *Yolda* (yönetmen John Hillcoat, yazar Joe Penhall, 2009), *Titanik* (yönetmen James Cameron) (bu film 1. maddeye de örnek olabilir).

10 Diğer – örneğin *Avatar* ve *Kıyamet* filmlerindeki gibi sömürgecilerin saldırısı ya da 'gelişmekte' olan bir toplum, veya *Yaratık* serisinde (bu seri Dan O'Bannon'un yazdığı 1979 tarihli Ridley Scott filmiyle başlar) olduğu gibi uzaylılar.

Birden Fazla Engel

Filmlerde kullanılan engeller birden fazla olabilir ya da tek bir engel birden fazla problemi sembolize ediyor olabilir. Her halükarda problemler genellikle tek başlarına sunulmaz, belli bir bağlam içinde verilir. İyi bir hikâye yazmanın olmazsa olmaz şartı paradokstur. En etkileyici senaryolar güçlü paradokslar içeren öğeleri bir araya getirebilenlerdir. Daha önce de bahsettiğim *21 Gram* filminde Paul River (Sean Penn) kalp sorunuyla mücadele ediyor ama hastalığı aynı zamanda sevgilisiyle arasındaki problematik ilişkiyi

1 Jason Lee, *Celebrity, Ideology and American Culture* (New York: Cambria, 2010), s. 179–90.

de temsil ediyor. Fiziksel öğeler metafizik öğelerle birleştiriliyor; Paul ilişkiye bütün kalbiyle katılamıyor, yani ortada fiziksel olmayan bir sorun da var. Mutlu olmasını engelleyen bu faktörü aşmak için kendisine yeni kalbini veren kişiyi bulmaya çıkıyor. Kendisine verilen kalbin ilk sahibini kazara öldüren adamın karısına âşık olunca, gerçekler sevdiği kadınla mutlu olmasını engelliyor. Diğer yandan eğer kalbin ilk sahibi öldürülmüş olmasaydı, Sean Penn de hayatta olmayacaktı.

Taslak Psikolojisi

Senaryo yazarken taslak yazmak gerekli ve faydalı bir uygulamadır, ayrıca senaryonun sunum sürecinin de bir parçasıdır. Önce yaklaşık yirmi beş sözcükle bir özet hazırlamanız gerekir. Özette bir soru sorulur ama cevabı verilmez, okuyucunun merakı uyanır. Aşağıda üniversitenin ikinci yılında okumakta olan Sian James'in hazırladığı bir örneği görebilirsiniz.

ÖZET

Herkesin herkesi tanıdığı küçük bir kasabada genç bir kadın sadece kendisini değil, ona güvenen yaşlı bir adamı da etkileyecek olan bir karar alması gerektiğinde, doğru-yanlış karar alma sorunuyla karşı karşıya kalır. Kararından pişman olup geri dönmeye mi çalışacaktır, yoksa artık her şey için çok mu geç olmuştur?

TASLAK

15 Haziran 2010; Tredegar, Güney Galler'de ağırlıklı olarak işçi sınıfının yaşadığı küçük bir kasaba. GRACE MORGAN 21 yaşında ufak tefek bir kadın; büyük gözlerine ağır makyaj yapıyor. Sol kulağında beş, sağ kulağında altı küpe var. Saat

sabahın 8'i. Grace ANNESİYLE oturduğu iki yatak odalı, teraslı evin salonunda. Annesi kas distrofisi nedeniyle tekerlekli sandalyeye mahkûm. Salonun perdeleri çekilmiş, lekeli bir sehpanın üzerine kirli tabaklar yığılmış, kanepenin üzerinde de yastıklar ve giysiler var. Grace işe geç kalmış, bir yandan annesinin istediklerini yapmaya çalışırken, bir yandan da sürekli saate bakıyor.

İşe gitmek üzere evden çıkıyor. Dışarıda hava ısınmış bile, gökyüzünde eflatun ve turuncu kuşaklar var. Yürürken deri ceketini omuzlarına indiriyor ve yoluna çıkan küçük taşları tekmeliyor. Komşulardan biri onu başıyla selamlıyor, bir kedi taş bir duvarın kenarından yürüyor.

Grace işe varıyor ve tezgâhın arkasına geçerek oturuyor. Bookmakers diye bir bahis dükkânında çalışıyor. Dükkânı küçük ve suni ışıklarla iyice aydınlatılmış, pencere yok, kapı da bir duvara bakıyor. Hoparlörden yapay bir heyecanla konuşan yorumcuların sesleri geliyor. Dükkânında üç müşteri var, üçü de yaşlı insanlar. İkiisi alçak mavi taburelere oturmuş çeşitli atların resimleri olan gazetelere bakıyor. Üçüncü müşteri tezgâhın solunda ayakta duruyor ve cebinden çıkardığı kâğıtları karıştırıyor. İçeriye kısa boylu, tıknaz, başında iyice yüzüne indirdiği bir şapka olan bir adam giriyor. Şapkanın altından kıvrırcık beyaz saçları görünüyor. Baston yardımıyla yavaş yavaş yürüyor. Grace müşteriyi gülümseyerek karşılıyor, alaycı bir ifadeyle onu orada görmenin garip olduğunu söylüyor. Adamın adı BAILEY DAVIES, herkes ona Old Bailey (İhtiyar Bailey) diyor, 72 yaşında. Grace'e günaydın diyor ve tezgâhın yanındaki bir tabureye oturuyor. Grace'e naneli bir şeker veriyor, Grace de ona teşekkür ederek şekerini ceketinin cebine atıyor. Adama kahve yapıyor ve bir süre

sohbet ediyorlar. İhtiyar Bailey kahvesini yudumlayıp sürekli bingo oynuyor, sonra da gözleri iyi görmediği için numaraları seçemediğini söyleyerek Grace'ten kazanıp kazanmadığına bakmasını istiyor. İlk üç oyunda bir şey kazanmıyor ama dördüncüde Grace adamın altı sterlin kazandığını görüyor. Adama parayı veriyor. İhtiyar Bailey seviniyor ve paranın bir sterlinini Grace'e veriyor.

Genç, hafifçe bakımsız görünümlü bir adam dükkânına giriyor. Adı BILLY JONES, 26 yaşında. Grace'e gülümsüyor ve tezgâha doğru yürüyerek dirseklerini yaslıyor. Grace onu gördüğüne seviniyor, İhtiyar Bailey'le konuşmayı bırakıp Billy'nin yanına gidiyor. Billy nasılsın, dün gece eğlendin mi diye soruyor.

Bir önceki geceye flashback yapılıyor, dükkânı karanlık, kepenkler kapalı. Grace ve Billy tezgâhın arkasında sarılmış yatıyor. Billy'nin sol baldırının arkasında Kelt tipi bir dövme var.

Grace kıkırdıyor ve başka bir müşteriye bakmak için Billy'den uzaklaşıyor. Müşteriye para üstünü verirken telefon çalıyor. Arayan annesi. Grace saat kaçta eve döneceğiyle ilgili annesiyle tartışıyor. Konuşmayı bitiriyor ve telefonu kapatıyor. İçini çekerek oturuyor. Billy iyi misin diye soruyor, Grace de 'artık umurumda bile değil' diye cevap veriyor. Billy dükkânın diğer tarafına geçip gazetelere bakmaya başlıyor. Grace İhtiyar Bailey'ye bir kahve daha veriyor ve oturup yüzünü ellerine dayıyor. Derin düşüncelere dalmış durumda. Cebinden şekeri çıkarıyor, açmaya başlıyor, sonra fikrini değiştirip yeniden cebine koyuyor. Oturduğu iskemlenin çubuğuna topuğuyla vuruyor ve tırnaklarını bozuk para kutusunun üzerinde bir aşağı bir yukarı gezdiriyor. İhtiyar Bailey bir kahve

daha istiyor. Grace kahveyi yapmadan önce tereddüt ediyor. Kahveyi verirken tezgâhın üzerinde kabaca itiyor. İhtiyar Bailey bunun farkına varmıyor.

At yarışlarından biri bitiyor, orta yaşlı göbekli bir müşteri tezgâha gelerek Grace'e bir makbuz veriyor. Ellerini ovuşturuyor ve kulaktan kulağa gülümsüyor. Grace makbuzu kontrol ediyor ve adamın bir şey kazanmadığını görüyor. Müşteriye bahis oynamakta geç kaldığını, bahsi girdiğinde yarışın zaten başlamış olduğunu, bu nedenle geçersiz olduğunu anlatıyor. Müşteri çok kızıyor, parasını istiyor ve Grace'e küfür ediyor, 'gerizekalı' diyor. Billy müşteriyi uyararak sakın olmasını söylüyor. Sonunda müşteri para alamayacağını anlıyor ve kapıyı çarparak dükkândan çıkıyor. Grace kızgın. İhtiyar Bailey ona merak etmemesini söylüyor.

Dükkânı boşalıyor, sakinleşiyor. İçeride sadece Grace, Billy ve İhtiyar Bailey kalıyor. Grace bir kâğıt parçasına güneş ışıkları ve yıldızlar karalıyor. İhtiyar Bailey kendi kendine 'tek ihtiyacın aşk' şarkısını söylemeye başlıyor. Grace bundan rahatsız olmuş gibi görünüyor. Kalem daha sıkı bastırmaya başlıyor. İhtiyar Bailey ona yine bir bingo kâğıdı veriyor ve kazanıp kazanmadığına bakmasını istiyor. Grace bakıyor ve bu kez adamın 500 sterlin kazandığını görüyor. Düşünmeden makbuzu makineye okutuyor ve parayı alıyor ama adama bir şey kazanmadığını söylüyor. Kendi davranışına şok oluyor. Yüzü kızarıyor ve gözlerini dükkânın diğer yanındaki bir posterdeki bir noktaya dikeyiyor. Billy'nin kendisine düşünceli bir şekilde baktığını fark ediyor.

İhtiyar Bailey onlara veda edip dükkândan çıkıyor. Grace tezgâhın arkasında volta atıyor. Billy'nin bakıp bakmadığını kontrol ediyor. Grace'e

arkası dönük, oyun makinesinde oynuyor. Grace çantasını alıyor, yere çömeliyor ve kasayı açarak içinden 500 sterlin alıyor. Elleri titriyor. Parayı hızla çantasına koyuyor, sonra çantayı iskenlenin altına itiyor. Ayağa kalkıyor ve Billy'nin tezgâha yanaştığını görüyor. Zıplıyor. Billy ona ne yaptığını soruyor, Grace kekeliyor. Neler olduğunu anlatıyor. Billy kafasını sallıyor ve parayı adama vermesi gerektiğini söylüyor. Grace'e uzanıyor ve ellerini ellerine alarak onu anladığını söylüyor.

Grace iş arkadaşı geldiğinde mola veriyor. Dışarıda bulutsuz bir gökyüzünde güneş parlıyor. Grace İhtiyar Bailey'nin evine doğru yürüyor. Yürürken ayaklarına bakıyor, bir ayağını yavaşça diğerinin önüne koyarak yürüyor. Tedirgin bir hareketle bir tutam saç parmağının etrafına doluyor. Durup karşıdan karşıya geçmek için bekliyor. Sokağın karşısında İhtiyar Bailey'nin evini görebiliyor. Beyaza boyalı teraslı bir dizi evin sonuncusu, kenarına çamur sıçramış. Derin bir nefes alıp yere bakıyor. Başını yeniden kaldıramadan biri yüzünün bir yanına bir yumruk atıyor ve yere düşmesine neden oluyor.

Grace yerde baygın yatıyor. Ceketinin cebinden düşen bir avuç şeker yanına, yere dağılıyor. Çantası birkaç metre ötede açık şekilde duruyor, içindeki paranın gitmiş olduğunu görüyoruz. Hırslızın ayak sesleri uzaklaşıyor, hava sıcak olduğu için paçaları kesilmiş bir kot şort giyiyor, baldırının arkasında da Kelt tipi bir dövme var.

Burada naneli şeker Hitchcock'un 'McGuffin' adını verdiği öğenin işlevini görüyor. İsmi de 'boş, saçmalık, hiç' anlamına gelen bu şekeri takip ediyor, 236-238. sayfalarda ele aldığım 'Çehov'un silahı' gibi bir öğe olduğunu düşünüyoruz. Özel bir anlamı olsa

gerek diyoruz. Ama sonra asıl Çehov'un silahının dövme olduğunu anlıyoruz. Karakterlerin isimleri de önemli. İhtiyar Bailey, Londra'da kötü şöhretli bir mahkemenin ismi. Billy Jones tipik delikanlı, alışıldık haşarı çocuk stereotipinden biraz daha kötü biri. Billy Grace'e parayı geri vermesini söylediğinde stereotip kalıbından çıkıyor ama sonra hem tipik davranışına dönüyor hem de kızı yumruklayarak o davranışın ötesine geçiyor. Gerilim artıyor, ritmi hissediyoruz. Her eylem bir önceki eylemle haber veriliyor, bir önceki eylem bir sonrakinin işareti gibi. Etkili yazılar bu şekilde kurgulanır, hikâye sıralı şekilde yapılır. Kızın annesiyle yaşadığı çatışma onun neden bu kadar ümitsiz olduğunu gösteriyor, kedi olacakların habercisi, bahis dükkânındaki münakaşa da sonradan göreceğimiz yumruk sahnesindeki şiddetin öncül bir benzeri.

Birçoğumuz felsefenin sunduğu karmaşık kavramlar üzerinde düşünmekten hoşlanır ve *Başlangıç* (Christopher Nolan, 2010) gibi filmleri izlemekten zevk alırız. Ama iş bir taslak yazmaya gelince basit, yalın ve apaçık olması gerekir. Bazıları 'iyi adam kim, kötü adam kim' gibi soruların basitliğinden gocunabilir ama yönetmenin veya yapımcının soracağı sorular da bunlardır, kimin hangi rolü oynayacağına da bu şekilde karar verilir.

Tipik Hatalar

- Taslağın olayların özeti olduğunu düşünmek.
- Şimdiki zaman kipi yerine geçmiş zaman kipini kullanmak.
- Taslağın filmin kısa hikâye versiyonu olduğunu düşünmek.
- Olayların nerede geçtiğini belirtmemek. Şahsen ben olayların geçtiği yerin belli olmasını isterim ama bazen fazla spesifik bilgi vermek sorun yaratabilir, örneğin belki film Manchester'da çekilemez, bu durumda başka bir şehirde çekilmesi mümkün olur mu?

- Olaylar hangi dönemde geçiyor? Şimdiki dönemde geçiyorsa, ne kadar şimdi?
- Karakterlere isim vermemek, yaşlarını belirlememek. Bazen filme daha avangard bir nitelik kazandırmak için kasten bunu yapmayanlar da olur ama bu konuda dikkatli olmanızı tavsiye ederim.
- Ekranda gösterilemeyecek öğeler kullanmak, örneğin karakterlerin düşüncelerini yazmak. Düşünceleri ekranda göremeyiz, göremezsek sezemeyiz.
- Son olarak, yaptığınız tüm çalışmaların sonunda ‘yani?’ diye sormayı unutmayın.

Format Psikolojisi

Daha önce de bahsettiğim gibi, hayatın en azından belli bir ölçüde önceden yazılmış olduğuna ve insanın kendi yolunda yürüdükçe kaderini keşfettiğine inananlar da var, yaşadığımız her şeyin rastgele tesadüflerden ibaret olduğunu düşünenler de. Hayatla ilgili meta-hikâyeler veya teleoloji konusundaki düşüncelerimiz ne olursa olsun, çit çekmeden bahçe olmaz prensibini unutmamamız gerekir. Bir format kapsamında çalışmanın avantajı, yazdığımız her şeyin kader gibi, olması gereken ve kaçınılmaz bir nitelik kazanması için fikirlerimizi nasıl konumlandıracağımıza rehberlik eden bir şablondan faydalanabilmektir. Senaryomuz Dogme modeline göre yazılmış ya da genel temaya aykırı gibi görünen rastgele olaylar içeriyor olsa bile, bu izlenimi vermemiz şart. Örneğin *28 Gün Sonra* (yönetmen Danny Boyle, yazar Alex Garland, 2002) filmi- nin sonunda sanki bir hayalin gerçekleştiği, o olayların kaçınılmaz olduğu duygusu hissediliyor. Doğru formatta hazırlanmamış bir senaryoya kimse bakmaz, buna rağmen birçok kişi format konusunu ihmal eder ya da kafası karıştığı için işi son dakikaya bırakır.

Bu işi yapan çok sayıda yazılım paketi var, teknoloji de sürekli ilerlediğinden burada herhangi bir paketin ismini vermeye gerek yok. Ama her şeyi makinelerin yapmasına izin vermek de doğru değil. Yazılım o işi sizin yerinize yapıyor dediğimiz zaman, senaryo yazımı sürecine mekanik, kimlikten ve kişilikten yoksun bir nitelik kazandırmış oluruz. Bu nedenle yazılımlardan sanki yeni bir şey yaratan bir sanat türüymüş gibi bahsetmek zararlı olabilir. Psikolojik açıdan baktığımızda, sırf bir makine formatlama yapıyor diye bu konuya ya da en azından hikâyeye kafa yormayacağız diye bir şey yok. İnsanlarla makineler arasındaki fark ve ayrılıklar pek net değil, bu konuya eğilen çok sayıda film de yapıldı. Örneğin *Metropolis* (yönetmen Fritz Lang, yazar Lang ve Thea Von Harbou, 1927), *RoboCop* (yönetmen Paul Verhoeven, yazar Edward Neumeier ve Michel Miner, 1987), *Terminatör* (yönetmen James Cameron, yazar Cameron, Gale Anne Hurd ve William Wisher Jr., 1984), *Bıçak Sırtı* (yönetmen Ridley Scott, yazar David Peoples ve Hampton Fancher, 1982; Philip K. Dick'in 1968 tarihli *Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?* isimli kısa hikâyesinden uyarlanmıştır) ve *Yapay Zeka* (yazar ve yöneten Steven Spielberg, 2001; Brian Aldiss'in 1969 tarihli 'Süper-Oyuncaklar Bütün Yaz Dayanır' isimli hikâyesinden uyarlanmıştır) bunlardan bazıları. Bu filmlerde genellikle makinelerin insanlardan daha insan olduğu ortaya çıkar ya da *Ay* (yönetmen Duncan Jones, yazar Jones ve Nathan Parker, 2009) filminde olduğu gibi aslında herkes stereotipmiş, hepimiz bir kopyanın kopyasından ibaretmişiz kâbusu gerçek olur.

Performans sanatçısı Stelarc gösterilerinde sık sık makineler kullanarak, Nietzsche'nin de dediği gibi ölüm hayatın tersidir demekten kaçınmamız gerektiğini göstermeye çalışıyor. Bu prensip hikâye anlatımında genel bir geçerliliğe sahip. Neden kendimizi sınırlarla kısıtlayalım ya da sınırlara odaklanmak yaratıcılıktan çok uzak diye düşünebiliriz ama çalışma parametrelerimizi de bil-

mek zorundayız. Senaryo yazımıyla ilgili kitapların ve derslerin büyük bölümü format konusunu en sona bırakır ama aslında bu konu çok önemlidir çünkü bu bizim yazı şeklimizdir, bu nedenle çerçeveyi en başından bilip anlamak zorundayız. Aksi takdirde zaman kaybederiz. Bazıları buna itiraz ederek, fikir üretmenin çok daha önemli olduğunu söyleyebilir ama içinde çalışmak zorunda olduğumuz çerçeveyi bilmiyorsak ürettiğimiz fikirler de çöpe gidebilir. Formatı bilmezsek, senaryo haline getirilemeyecek bir şey yazma ihtimalimiz de var.

Özgürlük Yolu (yazan ve yöneten Sean Penn, 2007; John Krakauer'ın kitabından uyarlanmıştır) filminde zengin bir Amerikalı genç olan Christopher McCandless (Emile Hirsch) üniversiteyi ve hayatındaki her şeyi terk edip doğaya dönüyor. Filmde yeni bir uygulama yapılmış ve uyarlandığı kitaptan bazı alıntılar ekranda gösterilmiş. Film, kahramanımız ölü bulunduğu keşfedilen gerçek bir hikâyeye dayandığı için, edebi öğenin görsel öğelerle birleştirilmesi çok etkili olmuş. Bu formların birbirinden tamamen ayrı olduğunu söylemek yanıltıcı olacaktır ama işin görsel yanına odaklanmak kritik önem taşır. Bir senaryo zaman zaman örneğin sahne oyunu, kısa hikâye ya da roman gibi başka formlarla örtüşebilir, hatta şiirle de karıştırılarak güzel bir etki elde edilebilir. Format, içinde çalışmamız gereken sınırdır ve bu sınır bize oyunun kurallarını tedarik eder. Ne de olsa bütün oyunların kuralları vardır, zaten kural olmasa oyun da olmaz. Şiir yazan ama fazla şiir okumamış çok kişi var. Muhtemelen hepimiz binlerce film izlemişizdir, ama kaç senaryo ya da kısa film gördük?

Siyah yazılar dediğimiz kısımlar her sahnede neler olup bittiğini anlatmak için yaptığımız açıklamalardır. Bunlar genellikle şimdiki zamanda yazılır. Başta biraz zor gelebilir çünkü küçüklüğümüzden beri hikâyeleri geçmiş zamanda yazmaya alıştığımızdan bu bize pek doğal gelen bir yazı şekli değil. Normalde olaylar olup bittikten sonra anlatılır, bu nedenle geçmiş zaman kullanılır. Ama

zaman kipi değişikliği senaryo yazma işini heyecanlı hale getiren faktördür. Ekrandaki olaylar ister geçmişte, ister şimdi, ister gelecekte yaşanıyor olsun, izleyici onları o anda meydana gelen olaylar olarak deneyimler. Bu nedenle şimdiki zamanda yazılmaları gerekir. Bunu unutmazsak senaryolarımız tazeliğini asla kaybetmez ve bir olayı anlatmak yerine, o anda oluyormuş gibi sunabiliriz.

DIŞ MEKÂN. PARK. GÜNDÜZ.

Parlak, güneşli bir gün. Yaşları 18-25 arasında değişen 24 kişi semt parkında eğleniyor. Üç kişi futbol oynuyor:

John, 25 yaşında, yakışıklı ama kendini beğenmiş

Ray, 25 yaşında, çetin ceviz ama iyi huylu biri

Amanda, 18 yaşında, sevimli ve esprili

24 kişiden ikisi çakır keyif olmuş, çocukmuş gibi yapıp çocuk oyunları oynuyorlar.

İki kişi öpüşüyor, aynı zamanda yalandan dövüşür gibi yapıp şakalaşıyorlar.

Altı kişi kriket oynuyor.

Kalan on iki kişi parlak renkli kilimlere kurulmuş zengin bir piknik sofrasına oturmuş. Yemek yerken el kol hareketleri, muzip şakalar yapıyorlar, müzik dinliyorlar, güneşleniyorlar ve çok eğleniyorlar.

Bu on iki kişiden EMMA, 19 yaşında, sarışın ve hamile, 23 yaşında esmer ve şişman bir kız olan

CARLY'yle konuşuyor. Kibar bir tavırla beyaz şarap içiyorlar ve dertleşiyorlar.

Yukarıdaki yazı, benim yazdığım *Dört Dakikalık Uyarı*¹ senaryo-sunun başından alınmıştır. İçinde bir sürü hata var. Zaman zaman 'dertleşmek' gibi klişeler kullanıyorum ama klişeler kestirme işlevi görebilir. Bazen hemen sadede gelmek gerekir. Tabii ki yazarken mükemmel olduğunu düşünmüştüm ama sonra dönüp bakınca hataları kolaylıkla görebildim. Birçok yazı yazma dersinin sorunu kısa öğrenim dönemlerinde oldukça yakın teslim tarihlerine sahip olması, ki bu da eldeki işi geliştirmenin zor olduğu anlamına geliyor. Film endüstrisinde bir senaryoyu hayata geçirmek yıllar alabilir çünkü elden ele geçmesi gerekebilir. Özgün demek orijinal bir kökenden geliyor demektir ama bir senaryo bir ya da iki kişiden fazlasının eline geçti mi hem özgünlüğü hem de kökeni bozulabilir. Her türlü durumda nesnel olabilmek çok önemli, bunun için de biraz geri çekilerek çalışmayı gözden geçirebilmek gerekir. Kendi çalışmanızı değerlendirmek pek nesnel olmaz, yarattığınız esere fazla bağlı olur, doğru şekilde yargılayamazsınız. Eseri üreten siz olduğunuz için, senaryoya yapılan her eleştiri şahsen size yapılmış gibi hissedersiniz.

Önemli bir soru: Kendi çalışmalarımızla ilgili nesnel olma ihtimalimiz var mı ve bütün yazılar otobiyografik mi? Yazar yarattığı esere kendinden bir parça katar, çalışmaları kendi fikirlerini ve düşüncelerini içerir. Ama kendinizi senaryonuzla bir tutarsanız, o zaman bir editör senaryonuzun bir parçasını kestiğinde sizden de bir parça kesmiş gibi olur. Bu, anestezi-siz hadım edilmek kadar acı verici olacaktır. Formatlama bu acıyı önlemenize ya da en azından biraz hafifletmenize yardımcı olabilir, ayrıca çalışmanıza daha nesnel bir gözle bakmanızı sağlar. Örneğin basit şeyleri görebilir, bir diyalog fazla mı uzun, bir sahne aykırı mı kalmış gibi ayrıntıları fark edebilirsiniz. Tüm bu detaylar sayfada belirginleşir. Doğru

1 Jason Lee, *Seeing Galileo* (Canterbury: Gylphi, 2010), s. 56.

format olmazsa şahane bir fikir sadece fikir olarak kalabilir. Yarat-tığımız işe uzaktan bakabilmek şart, formatlama da bize bu fırsatı veren araçlardan biri.

Olayların geçtiği yeri ve zamanı belirtmemek tembellik an-lamına gelir, ben de bu detayı ihmal etmişim. Semt parkı demi-şim ama neresi olduğunu söylememişim. Yoksa bunu kasten mi yaptım? Bilerek yaptım diyemem, bu senaryo biraz metafizik bir nitelik taşısa da, yer ve zaman çok önemli. Londra, Bradford, Skegness, Barselona, Melbourne, Tripoli, tam olarak neresi? Üs-telik birçok yerin tekin olmayan bölgeleri, gölge kısımları vardır, o yüzden sadece coğrafi nokta belirtmekle kalamayız. Londra deva-sa bir metropol, park şehrin neresinde, iyi semtlerden birinde mi, kötü bir mahallede mi, yoksa ikisinin kesiştiği bir noktada mı? Bir denge yakalamak gerekiyor. Olayların geçtiği yerler son dakikada değişebilir, belki ilk yerde çekim yapılamıyordur, esnek olmak ge-rekir. Basit ve aşikâr şeyleri unutmak o kadar kolay ki! Başta basit bir seçim yapıp sonra iki dünyayı çarpıştırabilirsiniz. Senaryonun bir yerde geçiyor olması iki ayrı dünyanın kesişmeyeceği anlamına gelmez, örneğin görgüsüz kötü adamınız zengin olup sınıf atlaya-bilir, daha zengin bir semte geçebilir. Ama tabii film İngiltere’de geçiyorsa böyle bir sıçrayış hoş görülmez, bu durumda kahramanı-nız cezalandırılacaktır. Formata ne kadar kafa yorarsak, senaryoya da o kadar kafa yormuş oluruz, dolayısıyla sayfada neyin nereye gelmesi gerektiğini düşünmek mekanik bir süreç değil ve işte bu yüzden son dakikaya bırakılmayarak erkenden yapılması gerekir.

Aklınıza harika bir fikir gelebilir ama onu nereye yerleştirece-ğinizi bilmiyorsanız, gözünüzde canlandıramıyorsanız ne işinize yarar? Senaryonuz gerçekte var olmayan hayali bir dünyada geçi-yor olsa bile, yine de konum hayati önem taşır. İçini doldurmalı, gözünüzde canlandırmalı, herkesin o dünyaya girmek istemesini sağlayacak kadar inandırıcı hale getirmelisiniz. Hayali düşünce alıştırmaları bu konuda size yardımcı olabilir. Üstelik bunu mini-

mum sayıda sözcükle başarmalısınız. Bu noktada farklı yazı türleri arasındaki sınırların yıkıldığını görebiliriz çünkü senaryo yazmak şiir yazmaya benzer, az sayıda sözcükle çok şey anlatmaya çalışırız. Düzeltme sürecinde de benzer çalışmalar yapılır ama işe doğru formatla başlamak bize zaman kazandırır çünkü bu şekilde her bölümün ne kadar uzun olduğunu görebiliriz, aşırı yazma tehlikesinden de korunmuş oluruz. Karmaşık ve ilgi çekici diyaloglarımızı, imalı ve oyuncu tanımları feda etmeden, senaryomuzun görsel niteliğini bozacak şeyleri atabiliriz. Egonuz senaryoyu iyileştirmenizi engelleyebilir, bu nedenle egoyu bir yana bırakmak faydalı olacaktır. Paul Schrader'ın *Taksi Şoförü* filminin başını inceleyin. Çok edebi bir açılış yapmış ve sahneyi iyi kurmuş. Dil becerilerimizin aleyhimize işleyeceğinden korkmamıza gerek yok ama şunu da unutmayalım ki dilin kendisi görünmez olmalıdır, ustalığımızı kullanmamız gereken nokta da budur. Daha önce de söylediğim gibi, her şey doğal görünmelidir. Parmağımızla ayı gösterir gibi, zihnimizde parmağı değil ayı canlandırmamız gerekir. Bir senaryo görselliğin önüne geçti mi artık senaryo değildir.

İki sözcükle bir karakter hakkında çok şey anlatabiliriz ama 'koyu renk saçlı ve iri' demek yeterli mi yoksa örneğin 'kuzgun karası saçlı ve tıknaz' desek daha mı iyi olur? Zor bir karar. Sözcüklerin ilgi çekmesini istiyoruz. Tıknaz, iri lafına göre daha ilginç bir sözcük ama sırf ilginç olsun diye yazdıklarımızı zayıflatan bir sözcük kullanmak da doğru olmaz. Kullandığımız sözcükler bir imge yaratmalı ve bu durumda 'tıknaz' sözcüğü 'iri' sözcüğünden daha iyi çünkü iri göreceli bir sıfat ve tıknaz kadar şefkatli de değil. Bu noktada bize meditasyon teknikleri ve farkındalık yoluyla şimdiki zamanda yaşamayı tavsiye eden Budizme dönüyoruz. Daha önce de dediğim gibi, o siyah yazılar, ya da diğer adıyla senaryoların iş kısmı, normal şartlar altında şimdiki zamanda yazılır ama biz hikâyeleri geçmiş zamanda anlatmaya alıştık: Joanna sevişti ya da Joanna'nın midesi bulandığında sevişiyordu, sonra kahve yaptı ve

öğürdü, tuvalete koştı. Oysa 'Joanna seviştikten sonra bir sigara yakıyor, dolgun dudakları sigaranın ucunda dolaşüyor' gibi bir cümle daha doğru. Sahnede sevgilisi görünmüyorsa yaktığı sigaranın seviştikten sonra içildiğini göstermek için bir prezervatif ya da benzer bir nesnenin görüntüsünün olması gerekir. Okuyucunun zihninde şu anda olup bitmekte olan bir imaj yaratmak için şimdiki zaman kipini kullanmak zorundayız. Zihinlerimiz geçmişe ya da geleceğe takılı olsa da hepimiz şimdiki zamanda yaşıyoruz; filmleri de şimdiki zamanda deneyimliyoruz.

Önemli bir paradoks da, filmimizin inandırıcı olması için bizim de inanmamız ve daha önce 'yaşandığı' izlenimini vermemiz gerekiyor. Varoluşumuzu bu şekilde teyit ediyoruz, bu olayların böyle olması kaçınılmazdı duygusunu vermek, izleyiciyi senaryonun doğru olduğuna inandırmak şart. Yani olayların izleyenlere gerçek gibi gelmesi lazım, dolayısıyla bu açıdan geçmiş ve gelecek birleşiyor, filmde anlatılanlar kaçınılmazdı, kaderdi. Peki, yazı bu kaçınılmazlığın nedeni olabilir mi? Yazdığımız her şeyin bir tür 'kolektif bellek bankasında' depolandığı, bizim sadece o kayıtları aktaran kanal olduğumuz ve yazdıklarımızın sahibi olmadığımız gibi bir görüş var. Bu gerçek gibi görünme ve her şeyi daha önce yaşamış olma nosyonu, Freud'un esrarengizlik düşüncesine ve hayaletlerin musallat olmasına yakın. Olacakları öngördüğümüzü düşündüğümüz zaman hatalı olsak bile belli bir kaçınılmazlık düzeyi mevcut oluyor, bize bir nevi tatmin veriyor. Bu tuhaf bir durum, izleyiciler bu duyguyu yaşıyor ve sanki senaryoyu onlar yazmış gibi hissediyor, hikâyenin kendi hikâyeleri olduğuna inanıyorlar. Genellikle senaryoların başlangıcı sonu, sonu da başlangıcıdır, dolayısıyla gelecekle şimdiki zaman birdir ve zaman kavramı sıkıştırılmıştır. İyi filmlerin büyük bölümünde bu özelliği fark edeceksiniz.

Psikolojik açıdan, özellikle de gerilim anlamında oldukça ilgi çekici bir durum. Birçok sahne, örneğin buradan nereye gidilecek,

bir tahminde bulunabilir misiniz gibi ucu açık bir soruyla biter. Bu şekilde izleyiciler ve okuyucular olayları heyecanla takip eder, gizemi çözmeye çalışan detektifler olurlar. Ama eğer anlatılan olayları daha önce okuduklarını ya da izlediklerini düşünürlerse, gerilim unsuru azalır. Filmi izleyenler nasıl gördükleri imgelerin kendi zihinlerinden yansıdığı hissine kapılıyorsa, okuyucular da senaryoyu *kendilerinin* şekillendirdiği hissine kapılır çünkü zihinsel olarak algıladıkları şeylerin sözcüklere dökülmüş halini görmektedirler. Yani aslında yine bir paradoksal durumla, senaryonun özgünlüğü hiç özgün olmamasında yatar. Olması gerekeni, kaçınılmaz olanı yazmak kulağa mistik bir iş gibi geliyor çünkü henüz yazılmayan bir şey nasıl kaçınılmaz olabilir? Ama hepimiz sanki doğrudan doğruya kolektif bilinçaltımızdan çıkmış gibi mükemmel filmler izlemiştir. Bu aslında oldukça özgürleştirici bir şey çünkü özgün olma saplantısı izleyicilerle temas kurmamızı engelleyebilir, sadece tek kişilik bir kitleyle, yani kendimizle temas kurmamıza neden olabilir. Formatın sınırlarını bilmek ve anlamak, bu sorunu aşmamıza yardımcı olur.

Fikir Psikolojisi

İlk bakışta birbirinden farklı görünen aşağıdaki filmlerin arasındaki ortak nokta nedir? *Yıldız Savaşları* (yazan ve yöneten George Lucas, 1977); *Bir Konuşabilse* (yazan ve yöneten Sofia Coppola, 2003); *Baba* (yönetmen Francis Ford Coppola, yazan Coppola ve Mario Puzo, 1972; Puzo'nun 1969 tarihli romanından uyarlanmıştır); *Dalgaları Aşmak* (yönetmen Lars von Trier, yazan Trier ve Peter Asmussen, 1996); *Ölü Adam* (yazan ve yöneten Jim Jarmusch, 1995); *Arka Pencere* (yönetmen Alfred Hitchcock, yazan John Michael Hayes, 1954; Cornell Woolrich'in 'Cinayet Olsa Gerek' hikâyesinden uyarlanmıştır); birinci bölümde bahsi geçen *Katil Doğanlar*. Bu filmlerin tümünde içsel ya da dışsal veya hem içsel hem de dışsal bir güçle mücadele ediliyor.

Hangi janrda olursa olsun en ilgi çekici hikâyeler, sonunda ortaya çıkan içsel veya dışsal bir güçle ilgili olanlardır. Bu hikâyelerde insan psişesi sinemanın güvenli sınırları içinde karanlık güçlerle yüzleşir ve mücadele eder. Fizik ya da metafizik kapsamında yaşamla ölüm, iyiyle kötü arasında bir savaş verilir, buraya kadar her şey oldukça basittir. Hikâyeyi ilginç hale getiren faktör, bu iki zıt unsurun yapay şekilde ayrılmayıp birbirine geçmesi, olaya çelişkilerin hâkim olması ve izleyicinin o savaşın neresinde olduğundan emin olmamasıdır. Bir tek ölümler çelişki yaşamaz. Ya aslında karanlık taraftan geliyorsak (örneğin *Yıldız Savaşları*'nda Luke Skywalker'ın Darth Vader'ın oğlu olması), ya hayatta olan ama öldüğü düşünülen ama aslında ölü olan biriysek (evet, bildiniz, *Ölü Adam* filminden). Dolayısıyla, yeni fikirler üretirken çelişkilerin, çatışmaların ve dramatik olayların hâkim olduğu bir senaryo tasarlamamız gerekiyor. Bazıları bu konuda zorlanırken, bazıları da o kadar çok fikir üretiyor ki, hangisinden başlayacaklarını bilmiyorlar. En iyi başlangıç noktası, 'Şöyle olsaydı ne olurdu?' tipi senaryolardır.

Peki, iyi bir fikrin özellikleri nelerdir? İçinde bir paradoks barındıran her fikir iyidir. Güzel fikirler üretmek harika ama onları uygulamaya koymak da gerekiyor, atılması gereken ilk adım da düşünceleri kâğıda dökmek. Sürekli yazmaya alışın. Hepimiz bugün dünyadaki son günümüzmüş gibi yaşasaydık ne olurdu? İşte bir film fikri. Belki bu cümleyi duyar duymaz filmin tümü kafamızda canlanmaya başlayacak, kahramanımız sevginin ne kadar önemli olduğunu anlayıp ilişkisini onarmaya çalışacaktır. Sorulan sorunun ucu açık, cevap alma amacıyla sorulmuyor ama bu tarz sorular üzerinde kafa yormak vakit kaybını önler ve önemli noktalara odaklanmamızı sağlar. Bir şey yazmak istiyorsanız oturup yazın, yazıyormuş gibi yapmayın. Fikirleriniz kendi hayal dünyanızdan, rüyalarınızdan, haberlerde duyduğunuz olaylardan doğabilir. Güney Amerika'da bir kadın satın aldığı konserve kullanılmış bir prezervatif

buldu ve olaydan travmatize olduğunu söyleyerek şirkete dava açtı. Şirketse konservelelerin tamamen otomatik şekilde doldurulduğunu ve böyle bir şeyin imkânsız olduğunu iddia etti. Büyük potansiyel taşıyan gerçek bir haber. Aşağıda, ‘şöyle olsa ne olurdu’ senaryolarının, kendi deneyimlerinizin, hayal gücünüzün ve gerçek haberlerin yanı sıra, fikirlerinizi boşa vakit harcamadan geliştirmenize yardımcı olabilecek bir rehber sunuyorum. Gerçi Neil Young’ın dediği gibi, ‘Vakit kaybetmekten, yanan bir kalpten ve açık bir zihinden çok şey öğrenilebilir.’¹ Fikir bulmak için uğraşıyorsak, fikirlerin de bizi bulması için vakit ayırmak önemli olabilir.

Gerçekleştirilebilir Fikirler

İspanyol yönetmen Pedro Almodóvar, hayalimizi gerçekleştirdiğimiz zaman kendiliğimizi bulduğumuzu söylüyor. Hayaliniz imkânsız da olabilir. Kendinizi tutmayın. Hayal gücünüzü serbest bırakın. Fikir bulma aşamasında neden kendimize sınır koyalım ki? Diğer yandan, asla hayata geçirilemeyecek bir fikri geliştirmenin de manası yok. Fikirlerimiz başkaları tarafından anlaşılabilmesi, aynı anda hem bilinen paradigmalara uymalı hem de onları yıkıp geçebilmelidir. Malum soruları sorun. Yazarlara sık sık ‘Bildğin konuyu yaz’ derler ama senaryo psikolojisinde bu yaklaşım sorun yaratabilir çünkü sadece zihninizde dolaşan düşüncelere takılıp kalmanıza neden olabilir. Nesnel olun. Filmin tam olarak nerede çekileceğini biliyor musunuz, oraya gidip incelediniz mi, sahneleri tarif etmek için fotoğraf çektiniz mi? Birçok fikir belli bir mekândan doğar, oraya odaklanmak da fikrin gerçekçi ve uygulanabilir olmasına yardımcı olur. Ayrıca projenizi bir yapımcının gözünden bakarak değerlendirmek de faydalı olacaktır. Belki egzotik bir yer ilgi çekici olabilir ama hikâyenizi bozmadan daha yakın bir bölge seçilebilir mi?

1 Neil Young, ‘Look Out For My Love’, *Comes a Time* albümünden, 1978.

Unutulmaması gereken en önemli nokta, Vladimir Nabokov'un dediği gibi, kutsal detayları işlemektir. Bir fikre girmenin yolu, yaptığınız şeyin içsel gerçeğine dokunmaktır. Senaryo yazmak şiir yazmanın çok ötesindedir ama şiirsel olabilir, olması da gerekir. Şair, sonsuzluğa girebilmek için şimdi ve burada yaşadıkları üzerinde meditasyon yapan Budistler gibi gözlem yapar ve anın tam olarak farkındadır. Senaryonuzun psikolojik, sanatsal ve ruhsal derinliği, içinde bulunduğunuz anı tam olarak yaşama kabiliyetinize bağlıdır. Karşı karşıya olduğunuz paradoks, anı yaşayarak o anın sınırlarını aşabilmektir. Örneğin *Mezmurlar* kitabını ele alalım; belli bir yerden ve zamandan bahsedilir ama aynı zamanda o yeri ve anı aşarak şimdiki zamana hitap edilir. Zaman ve mekân birçok açıdan bizim kurgularımızdan ibarettir ve senaryonuzda kurduğunuz dünya vasıtasıyla anı ne kadar yaşarsanız, dünyanın yüzeysel öğelerini o kadar aşabilir, başkalarıyla o denli temas kurabilirsiniz.

Katmanlar

Senaryo psikolojisinde bütün fikirler bir yandan gerçekçiysen, bir yandan da ayrı ayrı vurgulanmalıdır. İlgi çekici olan her şey bir paradoks içerir. Örneğin karakteriniz kimlik konusuna takmış, tek amacı eve dönmek (*Ay* - yönetmen Duncan Jones, yazar Jones ve Nathan Parker, 2008) ama kendisinin bir kopyanın kopyasının kopyası olduğunu, kendilik ve ev diye bir şey olmadığını, dolaşısıyla karısı ve çocuğunun da aslında var olmadığını öğreniyor. Her köşenin ardından başka bir köşe çıkabilir (*Başlangıç* - yazar ve yöneten Christopher Nolan, 2010). Her iki filmde de kimlik kavramıyla oynanıyor ve her şeyin kurgu olduğu, asla olduğumuzu sandığımız kişi olmadığımız, bulunduğumuzu sandığımız yerde bulunmadığımız vurgulanıyor. Tabii bu yaklaşım her şeyin bir kurgu olduğu sonucuna varmayabilir, hatta tam tersi bir etkiyle kimliğin sabit olduğu düşüncesini pekiştirebilir, ya da en azından sağlam bir varoluş duygusuna duyduğumuz ihtiyacı teyit eder.

Zaman

Hikâyeniz birkaç saniyede veya 24 saat içinde bitiyor mu yoksa birkaç yıla mı yayılıyor? Fikrinizi geliştirirken zaman kavramına kafa yormanız faydalı olur çünkü bu unsur sizin psikolojinizi de pekiştirecektir.

Mekân

Olay bir gecekondu mahallesinde mi, bir sarayda mı, Güney Amerika'nın ücra bir bölgesinde mi yoksa büyük bir şehrin merkezinde mi geçiyor? Bu unsuru hemen detaylandırmadığınız takdirde fikriniz somut ve inanılır bir olaya dönüşemez. Hikâyenin geçtiği yerin ne kadar önemli olduğundan bahsetmiştim. Mekân size çok şey öğretir. Fikrinizin gerçekleştirilebilir olduğu varsayımıyla hareket edin, tasarladığınız yere gidin, fotoğraf çekin. Çocukluğunuzun geçtiği yerlerden biriye, değişip değişmediğine bakın. Değiştirse daha mı iyi olmuş yoksa bozulmuş mu? Duygulara, hislere dalın, onlara can verin. Film örneğin Londra'daki Camden Lock gibi popüler bir mekânda geçecekse, olayların geçtiği dönemde turist kalabalığı gibi değişkenleri göz önünde bulundurdunuz mu? Karakterleriniz kalabalığın arasından geçerek mi yürüyecek yoksa yılın veya günün sakın bir anında mı orada olacak? Bu konu bizi bir başka önemli faktöre götürüyor.

Mevsimler

Indie rock grubu Echo and the Bunnymen'in tatlı şarkısında olduğu gibi, 'Herkesin en sevdiği mevsimi sevmek için bir nedeni var.' Kış mevsimini ve mezarlıkları seven, gotik eğilimli, acı çeken bir ruh da olsak, en sevdiğimiz mevsim yaz da olsa, mevsimler bir filmin temel taşıdır, hatta filmin başkahramanı bile olabilirler. *Cinnet* filminde karın ne kadar önemli olduğunu ya da *Başka Bir Dünya* (yazan ve yöneten Atom Egoyan, 1997; Russell Banks'in

1991 tarihli romanından uyarlanmıştır) filmindeki donmuş çorak araziye hatırlayın. *James Bond* filmlerinde mutlaka karda bir kovalama sahnesi olur, *Başlangıç* (yazan ve yöneten Christopher Nolan, 2010) filminde de yine kar sahneleri görüyoruz. *Çölde Çay* (yönetmen Bernardo Bertolucci, 1991, yazar Bertolucci ve Mar Peploe; Paul Bowles'un 1949 tarihli romanından uyarlanmıştır) filminde çöl devasa bir varlık gibidir, neredeyse canlı ve kendi başına bir unsurdur. Ortam ve şartlar bir araya gelir, zaman ve mekân birlikte işlev görür, jeoloji ve coğrafya birleşip bir karakter teşkil eder. Hem fiziksel hem de metafiziksel bir unsurdan bahsediyoruz. Bertolucci, çölü filmdeki bir karaktere dönüştürmüştür. Büyüleyici bir film olan *Aşk Yazım* (yazan ve yöneten Pawel Pawlikowski, 2004; Helen Cross'un 2001 tarihli romanından uyarlanmıştır) filminde çok farklı ortamlardan gelen iki genç kız bir yaz tatilinde tanışıyor, cinsel bir ilişki yaşıyor ve sonra, kendi hayatlarına dönüyorlar (diye tahmin ediyoruz). O aşkı mümkün kılan şey yaz mevsimi, ama aşk geçici, o kaçamak eylem sadece o mevsimin sınırları içinde sürdürebiliyor. Zaman ve mevsimler aldatıcıdır. Yaz tatilleri sonsuz gibi görünür, ama bir anda biter. İşte size hayata dair bir benzetme daha. Noel filmleri de vıcık vıcık bir duygusallık içermek zorunda değil, unutmayın izleyicinin beklentisini her an yıkabilir, farklı şeyler sunabiliriz.

Netlik

Başkahramanımızın kim olduğu, düşmanın kimler olduğu, hikâyenin nasıl ilerleyeceği bizim zihnimizde netleşmediyse, izleyici bunları nasıl anlayacak? Gerçek bir netlik elde etmek için senaryoyu birçok kez yeniden yazmak gerekir, ama henüz ilk etaplardayken bile, taslağı ya da özeti yazarken veya dağınık notlar alma aşamasındayken kimin ne yapacağı, amacın ne olduğu, hikâyeye ve anlatıma neler katacakları gibi noktaları netleştirmeye çalışın.

3

Karakter Psikolojisi

Sinemayla kimlik kavramı arasında karmaşık bir ilişki olduğunu gördük. Hollywood filmlerinin aksiyona dayandığı, Avrupa filmlerininse karakter temelli olduğu görüşü belli bir doğruluk payı içeriyor olsa da, aslında bu yavan ayrımların bize pek bir faydası yok. Ayrıca tam olarak doğru oldukları da söylenemez. Senaryo psikolojisinde ilişki kavramının hayati önem taşıdığının farkında olmak faydalı olacaktır. Bizler yazar olarak kendimizle, diğer yazarlarla, karakterlerimizle nasıl bir ilişki içindeyiz, karakterlerimizin kendileriyle ve birbirleriyle ilişkileri nasıl? Peki ya izleyiciler, onlar karakterlerle nasıl bir psikolojik ilişki kuruyor? E. Annie Proulx'un iki kovboyun aşk ilişkisini anlatan kısa hikâyesi *Brokeback Dağı*, yönetmenliğini Ang Lee'nin yaptığı, senaryosunu da Larry McMurtry ve Diana Ossana'nın yazdığı ödüllü bir filme dönüştürüldü. Proulx, bu hikâyede ilk kez karakterlerinin gerçekten can bulduğunu, kendi kimliklerine sahip olduğunu ve kendi hikâyelerini yazdığını söylüyor. Zaten başarılı ve ünlü olmuş bir yazarın böyle bir beyanda bulunması oldukça önemli, ama belki de karakterlerinin ne derece can bulduğundan bahsediyordu. Yazarın hikâyeyi seksen kez yeniden yazdığını da söylemem gerekiyor. Biz daha on birinci düzeltmeyle başa çıkamazken, Proulx hikâyesini seksen kez yeniden yazmış.

Filmdeki iki ana karakterin toplumun gözünde birer kimliği ve rolü var, diğer yandan kimsenin bilmediği gizli kimliklerini sadece birbirlerine gösteriyorlar. Sonunda gizli kimlikler de açığa

çıkıyor ama filmin esas konusu, gizlenen kimliklerin nasıl işlev gördüğü. İzleyici olarak en çok ilgimizi çeken konu bu. Derinliği olmayan bir hikâye yazdığımız zaman karakterlerimiz ancak hikâyedeki olaylar için bir kanca görevi görür, bunu yapan çok sayıda film var. Aslında düşünersek gerçek hayatta da pek bir derinliği olmayan, içsel hayatları kuru, yüzeyde kalmaktan memnun olan veya görecekları şeyden korktukları için kendi içlerine bakmaktan kaçınan insanlar var. Aynı şekilde, işi karton karakterlerle yürüten ve kişileri sadece hikâyenin unsurları olarak kullanan başarılı filmler de mevcut. Ama akılda kalan unutulmaz karakterler ve sanatsal açıdan değerli eserler yaratmak istiyorsanız hem karakterlerinizin hem de kendi psikolojinizin içine dalmalı, bu arada izleyici kitlesini de unutmamalısınız.

Öyleyse sorulması gereken soru, ben kimim sorusudur. Siz kimsiniz? Kim olduğumuzu nasıl tanımladığımız, kişiliğimize bağlıdır. Duygulara öncelik veren biri, ne hissediyorsam oyum diyecektir. Peki ya davranışlar? Yaptıklarınız sizi tanımlar mı? ‘Kendilik’ sözcüğü faydalı bir ifade olsa da, kalıcı bir şeyi anlatmıyor, sadece bir sözcük olmakla kalıyor. ‘Süreklilik sanrısının kaynağı, her geçici kendiliğin yanında anılarını getirmesidir, bu şekilde sanki bir süreklilik varmış izlenimi yaşanır.’¹ Kariyere öncelik verilen kültürlerde insanlar eylemlerinin kendilerini tanımladığına inanır. Maddiyatçı kültürü eleştirmenin bir yolu, insanların kendilerini sadece yaptıkları şeylerle özdeşleştirmemeleri gerektiğini söylemektir ama bu yeni bir şey değil. Soyadlarının kökenlerini düşünün. Genellikle Demirci gibi mesleklerden gelirler. Eski zamanlarda insanlar meslekleri ve toplumdaki konumlarıyla tanınılanırdı. Günümüzde dünya daha karmaşık hale geliyor, yaptığımız işlerin sayısı da artıyor. Hiyerarşik olarak baktığımızda işimiz ve konumumuz bizi bir yere kadar tanımlıyor olsa da, derin ve içsel kimliğimizi yansıtmıyor.

1 Blackmore, op. cit., s. 69.

Kendimizi eylemlerimizle tanımlamak problematik olabilir ama daha genel açıdan bakarsak, gerçekten yaptığımız şeylerden mi ibaretiz? Belki şaşıracaksınız ama bu sorunun cevabı evet, yaptıklarımızdan ibaretiz. Örneğin Müslüman olduğumuzu söyleyebiliriz ama gerçek bir Müslüman gibi davranıyor muyuz? Hristiyanlık gibi bir dini ele alınca konu daha da karmaşık hale geliyor. İsa'nın yolunda gidenler başkalarını kendileri gibi sevmek zorunda. Bu davranış Hristiyan inancına uygun, ama bu defa da kendilerini Hristiyan olarak tanımlamadıkları sürece gerçekten Hristiyan sayılmıyorlar. İmanın bir parçası o imanla ilgili beyanda bulunmak. Freud yazarlar için sözcüklerin eylemle eşanlamlı olduğunu söylüyor. Bir şeyi söylemek de bir eylem tabii ama sonuçta âyinesi iştir kişinin, lafa bakılmaz sözünü de unutmayalım.

Kendimizle ilgili tanımlarımız doğru mu ve aslında bizi kim tanımlıyor? Modern ve post-modern dünyada insanlar artık başkalarının kendilerini oturttukları konumlara mahkûm olmamak, kendi tanımlarını kendileri yapmak istiyor. Dolayısıyla kimliğini bir parçası kendinizle ilgili şahsi tanımınız, ben kimim sorusuna verdiğiniz cevaptır. Bu tanım düşünce şekliniz, duygularınız, yaşınız, yaşadığınız yer, yaşadığınız dönem, kıyafet seçiminiz, konuşma şekliniz, hareket etme şekliniz, bedeniniz, hayattaki hedefleriniz, güdülenme sisteminiz, aldığınız eğitim, genleriniz gibi çeşitli faktörlere bağlı. Ama ben kimim sorusuna verdiğiniz cevap aslında sizin kim olduğunuzu hiç anlatmıyor da olabilir. Birçok kişi gibi sizin de kendinizle ilgili algılarınız yanlış olabilir. On dokuzuncu yüzyılda yaşamış ve romanları birçok kez filme uyarlanmış olan ünlü yazar Henry James'in kardeşi psikolog William James'e göre iki kişi bir araya geldiği zaman aslında orada altı kişi vardır: kendilerini nasıl gördükleri; birbirlerini nasıl gördükleri; ve gerçekte nasıl oldukları. Dolayısıyla karmaşık karakterler yaratırken hem yukarıda saydığımız faktörleri göz önünde bulundurun hem de o karakterlerin kendilerini nasıl algıladıklarına kafa yorun.

Bu hayati bir nokta çünkü senaryomuz bir keşif yolculuğuyla ilgili olabilir, karakterlerimiz kendileriyle ilgili daha derin psikolojik içgörüler kazanıyor olabilirler, birden kendi kimlikleriyle ilgili bir aydınlanma yaşayabilir ve hayatlarında bir değişime gidebilirler. Ünlü yönetmen Pedro Almodóvar'a göre hayalimizi gerçekleştirdiğimiz zaman kendimiz oluruz. Gerçek hayatta da, filmlerde de karakter gelişiminin temeli bu yaklaşımda yatıyor. Filmler bir hayal olarak görülebilir, izleyicinin hayallerinin perdeye yansımaları olabilir, karakterler de kendilerini gerçekleştirip, olmaları gereken kişilere dönüşebilirler. Onları takip eden izleyiciler de aynı deneyimi yaşar. Muhtemelen hepiniz rüyanızda gördüğünüz herkesin aslında kendinizin farklı bir yönü olduğu iddiasını duymuşsunuzdur. Will Self gibi yazarlar tüm kurgusal eserlerin otobiyografik olduğunu iddia ediyor. Karakterler izleyicinin hayallerini tatmin eder. Bunun tek nedeni sadece izleyicilerin kendilerini karakterlere yansıtması değil, o karakterlerle kendilerini tamamlamaları ya da en azından eksik olan bir parçalarını onlarda bulmalarıdır.

Aynı durum senaryo yazarı için de geçerlidir. O da kendini yazı sürecinde tamamlar, zaten senaryo yazımı psikolojisi de bu temele dayanır. Yazı yazma eyleminin kendisi derin bir içsel şifanın kapısını açmayabilir, ontolojik teleolojik doğrusal bir süreç yaşanmayabilir ama, ortaya çıkan üründen çok, sürecin kendisi iyileştirici nitelikler taşır. Hayallerimizin canlandırıldığını ve *Sı-nırsız* (yönetmen Neil Burger, yazar Leslie Dixon, 2011) filminin de gösterdiği gibi, insanların gerçek hallerine kavuştuğunu görmek istiyoruz. Genellikle karakterleri farklı senaryolara yerleştirip test etmeden tam potansiyellerinin farkına varmayız, bu nedenle aynı sahneye farklı sonlar yazmak faydalı olacaktır. Bazen de yazmaya başladığımız anda bir karakterin içinde neler olduğunu biliriz ve bildiklerimiz hikâyede ortaya çıkar. Diğer tüm eylemler gibi yazı yazmak da bilinçaltı bir süreç olabilir. Yaptığımız her şey hem bi-

linçli hem de bilinçaltı öğeler içerir. Neler olup bittiğini ancak işi yapıp bitirdikten sonra tam olarak görebiliriz.

Freud'un bilinçaltı kavramıyla Freud-sonrası bilinç kavramları, ayrıca Jung'un kolektif bilinçaltı fikri aslında daha önceki dönemlere dayanıyor, bu konuda daha önce de öncül diyebileceğimiz makaleler yazılmış. Örneğin 1860'larda yaşayan Eduard von Hartmann bilinçaltının üç katmandan oluştuğunu savunuyordu. Bunlar, evreni kapsayan ve diğer formların kaynağı olan mutlak bilinçaltı; 'insan dâhil tüm canlı varlıkların kökenini, gelişimini ve evrimini kapsayan' fizyolojik bilinçaltı; ve bilinç düzeyindeki hayatımızın kaynağı olan nispi veya psikolojik bilinçaltıydı.¹

Kimlik kavramı, kişinin hangi düşünce ve eğilimlere hangi oranda bağlı olduğuyla ilintilidir. İnsanları cinsiyet, sınıf, yaş, inanç, cinsel tercih gibi bir dizi kategoriye göre etiketliyoruz. Bir aktör doğru aksanı tutturabilir, ama doğru sözcükleri seçmek biz yazarların işidir. Amerikan İngilizcesi çok çeşitli versiyonlar arz ettiği için, bu dilde yazarken daha da spesifik olmak gerekir. Karakterimiz Amerikalıysa sözcüklerimizi seçerken Amerika'nın hangi bölgesinden geldiğini göz önünde bulundurmalıyız. Charles Guignon'un *Otantik Olmak* kitabında anlattığı gibi, modern dönemden önce insanlar yaptıklarıyla özdeşleştirilirdi, içsel kendilik kavramı daha sonra ortaya çıktı. Belki bu, iki dönem arasındaki yapay bir ayırımdır ama içsel gerçekliğimizi aramak modern çağda çok önemli bir kavram haline geldi, hatta bazıları hayattaki tek amaçları buymuş gibi davranıyor. Ancak son zamanlarda bu yaklaşımda bazı değişimler yaşanmaya başlandı.

Tim Guest'in dini bir tarikatta geçen çocukluğunu anlattığı *My Life in Orange* (Turuncu Kıyafetli Hayatım) insanların köklerinden kaçmak, yeni bir kimlik yaratmak için neler yapabileceklerini, bu uğurda her şeyi feda ettikten sonra başaramadıklarını anlatıyor.

1 <http://www.houd.info/unconscious.pdf> (04/07/2012 tarihinde ulaşıldı).

Psikanalist Alice Miller'in ve daha birçoklarının savunduğu 'çocuklukta öğrenilen değerlerin doğal, içsel ve olumlu olarak, daha sonra edinilen değerlerinse yetişkin, dışsal, yapay ve negatif olarak algılandığı'¹ görüşü, Guignon tarafından kabul edilmiyor. Hayatın herhangi bir anının bir diğerinden daha doğal olduğunu varsaymak hata olur. Yaş, çocukluk, kimlik ve bilgelik gibi kavramlar doğrusal bir süreçte yaşanmak zorunda değil, filmler de çocuklukta yaşanan anıların canlanmasını sağlayabilir. Bazı akademisyenlerin kronotop dediği olgunun, yani zaman-mekân ikilisinin tanımı ve sunumunun farkında olmalıyız çünkü bunlar, yaratmakta olduğumuz dünyayı oluşturan unsurlardır. Bu iki anahtar öge birçok yazar tarafından unutulur, bunun sonucunda yazılanlar soyut ve gerçeklikten uzak bir yerlerde geçiyormuş gibi olur. Her şey zaman ve mekânda var olduğu için, yarattığımız dünyanın geleneksel zaman ve mekân sınırlarının dışında olmasına karar versek bile, yine de bu öğeleri kullanmak zorundayız. Bu tarz bir metafizik sıçrayış da oldukça ayrıntılı bir çalışma gerektirecektir.

Yazarlar bir tarihçi veya gazeteci gibi araştırma yapmasa da, bunun işin hayati bir parçasını olduğunu unutmamak lazım. Olay 1880'lerin Londra'sında mı geçiyor? O zamanın kokuları, görsel özellikleri nelerdi; ulaşım nasıl yapıliyordu; insanlar ne giyiyor, nasıl konuşuyorlardı; ne yiyorlardı; toplumsal konumlar hangileriydi; iki cins arasındaki ilişkiler nasıl yürüyordu; yöneticiler kimlerdi, kararları kimler alıyordu; insanların arzuları nelerdi; cinselliğe bakışları nasıldı; beklentileri nelerdi, tatmin oluyorlar mıydı; iletişim düzeyi nasıldı; dünyanın geri kalanıyla ilgili ne kadar bilgi alabiliyorlardı; okuma yazma oranı neydi; iklim ve hava şartları farklı mıydı; sosyal yardım var mıydı; inanç sistemleri hangileriydi ve bu sistemler insanların bakış açısını ve davranışlarını nasıl etkiliyordu gibi soruları sormak şart. Bu listeyi istediğimiz kadar uzatabiliriz.

1 Charles Guignon, *On Being Authentic* (London: Routledge), s. 90.

Belli bir doğruluk düzeyine ulaşmak için diğer filmlerde ve televizyon dizilerinde gördüğünüz klişeleri tekrar etmek yetmez. Gidip kendiniz araştırmalı, gerekirse başlangıçta planladığınız yollardan farklı yollara sapabilmelisiniz ama bir konuyu detaylı olarak keşfetmenin zevki de burada yatıyor. Aslında evet, en zoru hiçlikten bir hayal dünyası yaratmak ama, yazdığınız konuyla ilgili fotoğraflar çekmek, hatta telefonunuzla mini video kayıtları yapmak işinize yarayabilir. Ne yazık ki henüz kokuları kaydedemiyoruz. Her şeyi hayalimizde yaratırsak zaman ve mekân detaylarının doğru olup olmadığıyla uğraşmak zorunda kalmayacağımızı düşünüyor olabilirsiniz ama unutmayın ki henüz oluşmamış bile olsa, insanları yarattığınız şeyin gerçek olduğuna inandırmak zorundasınız.

Tabii sürekli tekrar ettiğim gibi mevcut klişelerle oynayabilir, değiştirebilirsiniz. Örneğin *Yıldız Savaşları* filmindeki barı hatırlayalım. Han Solo'nun girdiği ve bir kavgaya karıştığı bar galaksinin dört bir yanından gelmiş tuhaf ve harika uzaylılarla doluydu. Bu tarz uygulamalar mizahi bir nitelik de taşıyabilir. Kritik nokta, yarattığınız dünyaya önce kendinizin inanmasıdır, aksi takdirde okuyucular ve izleyiciler asla ikna olmaz. Bunun için hayal gücünüzü sonuna kadar kullanmanız gerekir. Cizvitler ve başka spiri-tüel gruplar hayali düşünce dedikleri bir uygulama yapar. Bu tarz alıştırmalar işinize yarayabilir. Gözlerinizi kapatın ve karakterinizi hayal edin. Ne yapıyor? Kiminle beraber? Bu şekilde devam edin. Böylelikle bütün bir dünya yaratabilir ve karakterlerinizi harekete geçirebilirsiniz. Çıtanızı yüksek tutun. *Avatar* gibi kendi diline sahip bir dünya bile yaratabilirsiniz ama olmazsa olmaz şartımız yarattığınız dünyanın inandırıcı olmasıdır.

İsimler

Hem Yahudi hem de Hıristiyan dininde okunan *Eski Ahit*'in ilk kısmındaki Yaradılış kitabında Tanrı, insanın hayvanlara isim vermesine müsaade ediyor. Senaryonuzu yazarken kendinizi ister bir

tanrı gibi, ister insan gibi hissedin, bu konu yaratıcılığınızı kullanıp karar almak için iyi bir fırsat. Karakterlerinizin isimlerini nasıl belirleyeceksiniz? Belki kendi isimlerini kendileri seçmiş olabilirler ya da isimleri zaten belli olabilir. Şeytan'la ilgili bir hikâye anlatıyorsanız karakteri anacağınız isim de bellidir değil mi? Ya da Beelzebub demeye karar verip işin mizahi yönünü pekiştirebilirsiniz. *Rezervuar Köpekleri* (yönetmen Quentin Tarantino, yazar Tarantino ve Roger Avary, 1992) filminde karakterlere filmin içinde isim veriliyor, Mr. Brown, Mr. Pink vs. diye devam ediyor. İnsanın ismi kişiliğini yansıtır derler, doğru mu acaba? Yani birinin adı Ben Smart (Zeki) diye illa zeki midir, Melanie Pratt (Salak) ismini taşıyanlar aptal mıdır? Bence bu beklentiyi yıkmak daha iyi olacak. Luc Besson'un *Paris'ten Sevgilerle* (2010) filminde Charlie Wax'ın (John Travolta) özellikleri Charlie ismine oldukça uygun, hatta Chuck dense daha bile iyi olurdu. Wax soyadı Travolta'nın diğer rolleriyle, örneğin *Yüz Yüze* (John Woo, 1997) filminde son derece zekice isimlendirilmiş olan Sean Archer/Castor Troy karakteriyle bağlantılı olabilir. Charlie Wax bodur ve kaba bir isim, karakterin huyuna da çok uygun. Peki, adı Kevin, Cuthbert, Quentin, Rupert ve Nigel olanlar hep eski kafalı ve korkak mı olur? Öyle olsalar bile, beklentileri yıkmak veya isimle karakter özelliklerinin birbiriyle ilgisi olmadığı sonucuna varmak faydalı olabilir. Süper güçlere sahip efsanevi yaratıklarla ilgili bir film yazıyorsak, o zaman ne yapmamız gerektiği belli: X-Ray Man (Röntgen Adam), Iron Man (Demir Adam). Felicity Shagwell (İyiyatar)? Ya da Shagtoowell (Çokiyiyatar)?

Johnny Mozzarella diye bir karakter yaratmıştım, 'her işi halleden' bir tipti. Evet, İtalyan stereotipiydi ama aslında bu tiplerle ilgili bildiklerimiz genellikle başka filmlerden gördüklerimizle sınırlı oluyor, belki de bu kalıpları yıkmak lazım. Mesela *Anlat Bakalım* (Harold Ramis, 1999) filminde bir gangster, terapist gidip ağlıyor, panik atak geçiriyor ve bu şekilde maço efsanesi yıkılıyor.

Bir şeyin klişe veya stereotip olduğunu söylemek ağır bir eleştiri ama hep aynı örüntülere çekilmek de insani bir davranış değil mi? Ayrıca bazen stereotipler doğru da oluyor. Başroldeki karakteriniz iyi bilinen bir stereotipse sorun olabilir çünkü o zaman davranışları önceden tahmin edilebilir ama bu bile tamamen kaçınılması gereken bir şey değil. Bazı izleyiciler daha kolay tahmin edilebilen öğeleri sever. Bunu göz önünde bulundurun ama orijinal olmanız gerektiğini de unutmayın. Zaten yapılmış bir şeyi tekrar ediyorsanız gerçekten bir şey yaratıyor olur musunuz? Bir kıza Melissa adını verirsiniz o ismi duyan farklı kişilerin zihninde farklı imgeler canlanacaktır. Melissa'yla Hannah arasında ne fark var? Nedense ben adı Hannah olan bir karakterin daha fazla derinliği olacağını düşünüyorum. Peki ya Charlie ve Teddy? Pek fark yok gibi, ama bu karakterlere hangi ismi verirsek verelim, birilerinin beklentilerini yıkacağımız kesin çünkü o isim herkeste farklı çağrışımlar yapacaktır.

Karakterinizle ilgili en önemli unsur motivasyondur. Neden böyle davranıyorlar? Başkahraman en çok duyguya sahip olan kişi olmalıdır. En çok acı çeken, en dertli olan o olmalı. Davranışlarımızın bilinçaltı düzeyde önceden programlandığını iddia eden bir kuram var, yani yaptığımız seçimlerden sorumlu değiliz. Kurmaca karakterlerin önünde her zaman farklı seçimler olmalı, hangisini tercih edecekleri, doğru veya yanlış yola sapıp sapmayacakları da eğlencenin bir parçası. Hollywood formülünde karakterler genellikle bir şeyler öğrenir ve gelişir, zaten filmin ana fikri de bu öğrenme ve gelişme sürecidir. Hata yaparlar, uçurumun kenarına gelirler ama sonunda başarılılar. Aferin, hepimiz tezahürat yaparız, yaşasın, oh be, madem o başardı biz de başarabiliriz, bütün insanlık başarabilir. Kendimizi daha iyi hissederiz. *Avatar* (James Cameron, 2009) buna harika bir örnek. Ana fikir kendini başkasının yerine koyup, onun yolunda yürüyüp ders almak. Tabii başkasının yolunda yürümeye kalkıp bir kilometre giderseniz o kişiden

de bir kilometre uzaklaşmış olursunuz ya, neyse. Zaten sonunda başaracaklarını biliyoruz, formül bu çünkü. *Yeşil Bölge* (yönetmen Paul Greengrass, yazar Brian Helgeland, 2010; Rajir Chandra-Sekaran'ın kitabından uyarlanmıştır) 'yabancıların' (biz) 'yabancı' bir kültüre (onlar) girdiği ve 'biz' ve 'onlar' diye bir ayrım olmadığını anladığı bir başka örnek. Filmde Amerikalı bir asker olan Yüzbaşı Miller (Matt Damon) Irak'ta kitle imha silahları bulmakla görevlendiriliyor. Bu gibi durumlarda hikâyeyi anlatmanın ustalığı gizemin çözülmesinin zamanlamasına bağlı olsa da, başka birçok filmde olduğu gibi aslında olayı da, hikâyenin nasıl biteceğini de biliyoruz, ama yozlaşmanın düzeyini, Irak halkına nasıl ihanet edildiğini bilmiyoruz, bu nedenle film çok sürükleyici olabiliyor.

Filmde, Matt Damon'un karakteri Hollywood'un standart modeline uygun şekilde farkındalık kazanıyor ve Amerikan hükümetindeki yozlaşmanın ne kadar derin olduğunu anlıyor. Hem *Avatar* hem de *Yeşil Bölge* belli açılardan kitleler için hazırlanmış sömürgecilik karşıtı filmler sayılabilir. Senaryoları oldukça açık, incelikli değil ama her ikisi de ana karakterlerin acısını izleyiciye hissettiriyor. Burada da bir kez daha sinemanın rolünü sorgulayabiliriz. Duyguların ifade edilmesine hâlâ sıcak bakılmayan bir toplumda bize bir şeyler hissettirmeyi mi amaçlıyor ve bu meşru bir amaç mı? Kuşkucu bir bakış açısıyla yorumlarsak, izleyicilerin filmdeki kahramanların acısını hissedip, 'politik' bir filmi deneyimleme yoluyla politik bir duruş sergilediklerini düşünmesine, ama sinemadan çıkınca bu konuda hiçbir faaliyette bulunmamalarına neden oluyor diyebiliriz. Eric Fromm'un açıkça belirttiği gibi, kahraman olarak gördüğümüz kişiler her şeylerini riske atmaktan korkmadan ilerleyebilenlerdir ama sık görülen bir durum da kahramanların idol haline gelmesi ve bizlerin 'kendi harekete geçme kapasitemizi onlara aktarmamızdır.'¹ Yani bizim yapmamız gereken işi onlar yapar. Tabii bir film insanları daha politik olmaya da teşvik edebilir.

1 Fromm, *To Have or To Be?*, op. cit., s. 111.

Trajedilerde durumu düzeltmek için hiçbir şey yapılamaz. *Cinnet* (yönetmen Stanley Kubrick, yazan Kubrik ve Diane Johnson, 1980; Stephen King'in 1977 tarihli romanından uyarlanmıştır) filmi bir klasik olmasına rağmen iyi bir örnek değil çünkü kendimizi filmdeki karakterlere pek yakın hissetmiyoruz. Hayranlık uyandıran özellikleri var mı? Tabii bu, filmin kötü olduğu anlamına gelmez. İnsanlık ögesi empatiyle pekişir. Hikâye, Danny'ye empati duyacağımız, Jack'in karısına da acıyacağımız şekilde yapılandırılmış. *Ejderha Dövmeli Kız* (yönetmen David Fincher, yazan Steven Zaillian, 2012; Stieg Larsson'un Millennium serisinin 2005 tarihli birinci kitabından uyarlanmıştır) bir başka örnek olabilir. Lizbeth'le (Rooney Mara) empati kurabiliyorum çünkü geçmişini biliyorum ama Mikael'le (Daniel Craig) aynı bağlantıyı kurmak biraz zor. Bu yüzden son sahnede Lizbeth'i acılar içinde bırakıp karısına döndüğü zaman beklentimiz gerçekleşiyor ve film daha konforlu, neredeyse sıkıcı hale geliyor.

En iyi yazarlar kötülüğün içinde iyilik olabileceğini ya da en azından ikisinin kökeninin aynı olduğunu söylüyor ama birçok filmde kötü karakterler düzelmeyecek kişiler olarak tasvir ediliyor, öyleyse izleyiciler onlara neden acısın veya sempati duysun? Polisiye filmlerde kötü adamın genellikle zihinsel bir hastalığı vardır ya da ölümcül bir hastalığa yakalanmıştır, kahramanımız da kötü adamın yaşattığı dehşet nedeniyle akıl sağlığını kaybeder, kötülük onu lekeler. Bu karakterler kötülüğe bakabilmemizi sağlar. Tiyatroda olaylar daha aşikârdır. *Otello* (William Shakespeare, 1603; Cinthio'nun 1565 tarihli 'Faslı Kaptan' başlıklı kısa hikâyesinden uyarlanmıştır) bu konuda önemli bir örnek. Oyun birçok kez filme uyarlanmış, bunlardan belki de en ünlüsü Oliver Parker'ın yönettiği 1995 versiyonudur. Filmde Laurence Fishburne Otello'yu, Kenneth Branagh da Iago'yu canlandırıyor. Sağ kolu Iago tarafından kandırılarak yeni evlendiği karısı Desdemona'nın Iago'nun yerine terfi ettirilen Cassio'yla bir ilişki yaşadığına inanan Otello, önce

Desdemona'yı, sonra da kendini öldürür. Sonunda kandırıldığını anlar ama artık çok geçtir. Yine de belli bir farkındalık, akıl yürütmeye gelen bir bilgi var. Iago'nun manipölasyon konusunda ne kadar becerikli olduğunu düşünmenize bağlı olarak –ki gerçekten çok becerikliydi– Otello zaten karısıyla ilgili özgüven eksikliği yaşıyordu, bu nedenle kandırıldı. Iago efendisini kandırmak için her tür fırsata sahipti. İşin trajik yanı, Otello'nun ancak karısını öldürdükten sonra kendisine sadık kaldığını anlamasıydı. İzleyici de onu kolayca affetti. Coleridge, Iago'nun intikamını 'sebepsiz kötülük' olarak tanımlıyor ama A. C. Bradley aynı fikirde değil. Ona göre Iago'nun davranışları çok daha karmaşık.¹ Eğer Coleridge'in dediği gibi ortada net bir sebep yoksa, Iago *Amerikan Sapı*'ğndaki Patrick Bateman gibilerle aynı kategoriye girecektir.

Daha ilgi çekici olan bir nokta, Iago'yla Otello'nun paralelliğinin senaryolardaki kahraman ve kötü adamın birbirlerinin farklı yönlerini oluşturmalarına benzemesi. Iago Otello'yu çok iyi anlıyor çünkü kıskançlık denen canavarın ne demek olduğunu biliyor. İkisi birbirinin aynası gibi, Iago da Otello'nun kendisine sadık kalmadığını, bu nedenle başkasını terfi ettirdiğini düşünüyor. Iago bir canavar değil çünkü başkalarının kendisi hakkında ne düşündüğüne önem veriyor.² Hatta aslında en büyük sorunu da bu. Güçlü yönler zayıflık haline gelebilir, zayıflıklar güce dönüşebilir. Iago'nun başkalarının düşüncelerine önem vermesi bir yandan onu güçlendiriyor, bu uğurda performansını yükseltip rekabet ediyor ama aynı zamanda son derece acımasız olmasına da neden oluyor. Ayrıca güç elde etme isteği başkalarına zarar verme arzusunu ateşliyor ve bir strateji kurmadan, arzularıyla hareket ediyor.³ Oyunda asıl çarpıcı olan nokta, seçme hakkı ve özgür iradeyi gerçek imanın yapı taşları olarak gören Protestan inançlı İngiltere'de bütün

1 A. C. Bradley, s. 170.

2 A.g.e., s. 191.

3 M. R. Ridley (ed.), *The Arden Shakespeare Othello* (London: Methuen, 1979), s. 1xi.

hikâyelerin ve genel olarak meta-anlatımların şans, talih ve kadere dayanması. Bu da bizi kitabın başındaki James Bond alıntısına ve daha önce bahsettiğim Nietzsche'nin *Tan Kızıllığı* eserinin II. Kitap'ında yazdıklarına getiriyor.

Bütün kahramanların bir kusurunun, bir zayıflığının, bir Aşil tendonunun olması gerekir. Genellikle o kusur daha kahraman olmalarını sağlar ama o 'aşırı kahramanlık', böbürlenmeye dönüşürse affedilmez olabilir. *Yeşil Bölge*'de Yüzbaşı Miller hükümetin emriyle ordu tarafından sunulan sahte ve gerçeklerden uzak senaryonun ötesine geçme isteği duyuyor. Bu uğurda risk alarak, anlatılan hikâyeye inanmıyor. Kahramanın yaşadığı ikilem, dış çevrenin onun gerçeğini sorgulaması ve kabul etmemesi. Onlar diğeri, kötüyü, canavarı temsil ediyor. Bu tarz karakterizasyonları görebileceğiniz çok sayıda hikâye var; bu hikâyelerde anlatım eğrisi, kahramanın kendi bakış açısını topluma kabul ettirmesi yönünde ilerler.

Kötülüğün iyiliği

Bu noktaya kadar kötülük ve bilgi kavramlarını gözden geçirdik. Üniversitede İngiliz Edebiyatı dersinde bize 'Shakespeare'in Iago'su inanılır bir karakter mi?' diye sorarlardı. İyi bir soru. Iago ikna edici mi, yoksa fazla mı kötü? Ben okulda soruyu geliştirdim, 'Iago takdir edilebilecek bir karakter mi?' diye sordum. Soruyu yanlış yazmama rağmen de yüksek not aldım. Peki, dramatik eğlence amacıyla yaratılmış olan en kötülük dolu karakterlerden biri takdir almayı nasıl hak edebilir? Belki bu kadar kötü ve kurnaz olabildiği, etrafındaki herkesi kandırıp manipüle edebildiği için övgüyü hak ediyordur. Yoksa etrafındakiler mi çok aptal? Daha önce dediğim gibi, Iago aslında başkalarının yaptığı hataları kullanmayı bilen biriydi, bu nedenle belli bir stratejiye göre hareket ettiğini söylersek onu hak etmediği kadar övmüş oluruz. Terfi ettirilmediği için empati kurabiliriz, ne de olsa hakkı yenmiş, ayrıca

oyunda monologlarla derdini sık sık izleyiciye anlatıyor. İzleyiciler karakterlere karşı bir şey hissetmelidir. Bu duygular iyi, kötü veya ikisinin arasında olabilir, hatta aslında o duygular iyiyle kötünün arasında ne kadar kalırsa o kadar iyi. *Otello* birçok kez filme çekildi ve birçok senaryoda karşımıza çıkan anahtar sorulara iyi bir örnek teşkil ediyor. Hepimiz birinin neden kötülük olarak tanımlanan davranışlarda bulunduğunu bilmek istiyoruz. Bradley haklı, olay ‘sebepsiz kötülükten’ ibaret olamaz. Acaba bu kişiler hırs ve güç arzusuyla mı hareket ediyor, bu istekler bir zayıflık mı? Ne kadar çok sorunun kapısını açarsak o kadar iyi.

Karakterin zaafı neler? Hedefe giden her yol mubah mı? Karakterlerin bir içsel, bir de dışsal hayatları var ama bazen onları bir bütün olarak görmek zor olabilir. Ne de olsa onlar bir senaryoya uymak üzere yaratılmış kişilikler. *Elveda Las Vegas* (Mike Figgis), belki de gerçek bir olaya dayandığı için bu izlenimi vermiyor. Bazen hikâyenin dışına çıkıp gerçek bir karakter yaratmak zor olabilir ama bir senaryonun inandırıcı olması için bu gereklidir. Ayrıca kötülerin iyiliğe, iyilerin de kötülüğe dönmesi birçok hikâyenin ana konusu olabilir. Zayıf kişi savaşın kendisinden ibaret olduğunu düşünen kişidir. Bir karakter savaşın ötesine geçebilirse, o zaman güçlü karakterler yaratıyoruz demektir.

Baudrillard ‘Şiddetin kaynağına dönmenin sapkın bir çekiciliği var, kötülüğün tarihi gerçeğinin kolektif bir halüsinasyonunu görüyoruz’¹ diyor. Ama daha sonra kötülükten bahsetmenin imkânsız olduğunu ve insan hakları konusuna takılıp kaldığımızı da söylüyor. Bu durumun kaynağı, ‘Aydınlanma döneminden kalan ve insan ilişkilerine idealize edilmiş bir bakışla yaklaşarak iyi olana doğal bir çekim hissettiğimizi iddia eden yaklaşım (oysa kötülüğe karşı ancak kötülükle savaşılabılır).’² Darth Vader’ı ancak ken-

1 Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil. Essays on Extreme Phenomenon*, çev. James Benedict (London: Verso, 1993), s. 89.

2 A.g.e., s. 85.

di oğlu yenebilir, bunu başarmak için de önce kendi ‘kötülüğünü’ kabul etmelidir. Üstelik bu zorunlu ve ideal iyilik değeri sürekli savunmacı, kanaatkâr, negatif ve tepkisel bir şekilde kullanılır. Devamlı kötülüğü azaltalım, şiddeti önleyelim muhabbeti yapılır, yani her şey *güvenliğe* odaklıdır. İyi niyetin depresif ve aşağılayıcı gücü de budur. Öyle bir güç ki, tek düşünebildiği dünyanın düzeltilmesidir, kötülüğün de bir zekâsı olabileceğine ya da eğilip bükülebileceğine ihtimal vermeyi dahi reddeder.¹

Mitler ve psikoloji

Mitler senaryolarda her zaman önemli bir yer tutmuştur. Robert Segal’e göre edebi mit kuramları ritüellerle bağlantılıdır. Filmler için de aynı şeyi söyleyebiliriz çünkü bir filmin hem yazılması hem de izlenmesi sürecinde artık yerleşmiş olan birçok ritüel var.

Edebiyat alanında, bir mit ancak ritüellerden ayrıldığı zaman edebiyat haline gelir. Ritüellere bağlı bir mit dini nitelik taşır; ritüeller olmaksızın cinsel edebiyat veya sadece edebiyattır. Bir mit ritüelleriyle bağlantılı olduğu zaman, ritüelciler tarafından çeşitli işlevler için kullanılabilir, oysa ritüeller olmaksızın yorumdan ibaret kalacaktır.²

Tarihte Northrop Frye gibi edebi eleştirmenlerin yanı sıra, Jung ve Jung-sonrası dönemlerde de James Hillman gibi psikologlar mit konusunu ele almıştır.³ Frye, hem Jung’un hem de J. G. Frazer’ın çalışmalarının edebi eleştirilerden ibaret olduğunu iddia etse de, Robert Segal aynı görüşte değil. Ona göre hem Frazer hem de Jung ‘Sadece mitlerin anlamını değil, kökenini ve işlevini de açıklamaya çalışıyor.’⁴ İkisinin de yazdığı ‘dibilgileri’ sadece sembollerin bir özeti değil, tarihi gerçeklere dayanan kanıtlar teşkil ediyor. Fra-

1 A.g.e., s. 85–6.

2 Robert A. Segal, *Myth* (Oxford: Oxford University Press, 2004), s. 74.

3 A.g.e., s. 83.

4 A.g.e.

zer ‘ilahi’ kralların öldürölüp yerine yenilerinin geçtiğini, Jung’sa arketiplerin hem insanın zihninde hem de gerçek dünyada var olduğunu yazıyor.¹ Segal’in Jung’un arketipleriyle ilgili yorumlarına itiraz edebiliriz ama aslında onun yapmaya çalıştığı şey, Frye’in antropoloji ve psikoloji dâhil olmak üzere her tür sorgulamayı edebi eleştiriye indirgediğini göstermekti ve bu yaklaşımı film kuramlarını ve senaryo yazımını oldukça etkiledi.

Christopher Vogler yukarıda sözü geçen kendisinden önceki yazarların çalışmalarını yeniden ele alıp senaryoya uyarlayarak bu alanda bir ikon oldu. Çalışmalarının bizim için ilgi çekici olmasının nedeni, psikolojik arketipleri (Jung’un arketipleri ve diğerleri) detaylı olarak inceleyerek senaryonun yapısı için elzem bir öge olarak değerlendirmiş olmasıdır. *Yazarın Yolculuğu – Hikâyeciler ve Senaryo Yazarları İçin Mitlerin Yapısı* (1999) kitabı iki bölüm halinde sunulmaktadır. ‘Yolculuğun Haritası’ başlıklı birinci bölümde Jung’un arketipleri ele alınıyor, pratik bir rehber, arketipler, kahraman, bilge, eşik nöbetçisi, haberci, şekil değiştiren, gölge ve hilekâr figürleri açıklanıyor. Antropolojiye aşina olanlar bu figürlerden bazılarının örneğin Kızılderililer gibi dünyanın dört bir yanındaki kültürlerde mevcut olduğunu fark edecektir. Hikâyeler genellikle bu figürlerin ilişkilerini ve yolculuklarını anlatır.

Vogler’in çalışmaları birçok açıdan Jung’un çalışmalarının önemini azaltmıştır. Kısa kaynakçasına Jung’un çalışmalarını dâhil etmemiştir. Ağırlıklı olarak Joseph Campbell’in çalışmalarından, özellikle de *Bin Çehreli Kahraman* (1949) kitabından faydalanmıştır. Otto Rank’in *Bir Kahramanın Doğuş Miti* (1914) kitabını Campbell kadar kullanmamış olması da ilgi çekici bir noktadır. Rank’e göre kahramanların miti genç yetişkinlik döneminde sona erer, oysa Campbell kitabında Rank’ten alıntılar yapmasına rağmen, hayatın ilk dönemlerini bir hazırlık süreci olarak tasvir etmekte, asıl kahramanlık eylemlerinin ikinci dönemde yaşandığı-

1 A.g.e.

nı iddia etmektedir. ‘Jung’un tersine, doğum olayı bilinçli olarak yaşanmadığı için kahramanlıkla ilgisi olmadığını söylemektedir!’¹

Charles Guignon, psikanalist Alice Miller’ın ve daha birçoklarının savunduğu ‘çocuklukta öğrenilen değerlerin doğal, içsel ve olumlu olarak, daha sonra edinilen değerlerinse yetişkin, dışsal, yapay ve negatif olarak algılandığı’² görüşünü kabul etmiyor. Hayatın herhangi bir anının bir diğerinden daha doğal olduğunu varsaymak hata olur. Campbell’in kitabındaki ‘Yolculuğun Aşamaları’ başlıklı ikinci bölümde yolculuğun güzergâhı anlatılıyor: olağan dünya; maceraya çağrı; çağrının reddedilmesi; bilgeyle karşılaşma; ilk eşiği geçme; sınavlar, müttefikler ve düşmanlar; en derin mağaraya yaklaşma; en zorlu sınav ve zorluklar; ödül (kılıcı almak); dönüş yolu; yeniden doğuş; iksirle eve dönüş. Yolculuğu adım adım formüle etme yaklaşımı hoşumuza gitmeyebilir ama kitabın ikinci bölümü, şu ana kadar yazılmış olan hikâyeleri anlamamıza yardımcı oluyor ve senaryo yazımı psikolojisi hakkında önemli bilgiler veriyor. En popüler hikâyelerde gördüğümüz etkili mitlerin büyük bölümünde, hep aynı sırada olmasa da bu unsurları görüyoruz. Günümüzde sözlü hikâye anlatımının yerini sinema ve televizyon aldı ama hikâyelerin temel yapıları ve işlevleri değişmedi.

Yapısalcı yaklaşım bazı yazarların hoşuna gitmeyebilir ama Vogler bazı filmleri parçalarına ayırdığı zaman, mit çerçevesinin birçok bağlamda ne kadar doğru olduğunu görüyoruz. Bu çerçevenin, tamamen mitlere dayandığı açıkça belli olan *Yıldız Savaşları* ya da *Aslan Kral* (yönetmen Roger Allers ve Rob Minkoff, yazar Irene Mecchi ve 27 kişi, 1994) gibi filmler için gayet uygun olacağını söylemeye gerek yok. Vogler’in kitabının ‘Sonsöz: Yolculuğu Gözden Geçirmek’ başlıklı üçüncü bölümü daha da ilgi çekici. Bu bölümde, İngiltere’nin yoksul kuzey bölgesinde bir grup işsiz adamın bir araya gelerek bir striptiz gösterisi hazırlamalarının hikâ-

1 A.g.e., s. 105.

2 Guignon, op. cit., s. 90.

yesini anlatan sade İngiliz filmi *Anadan Doğma* (yönetmen Peter Cattaneo, yazar Simon Beaufoy, 1997) ve kült klasığı *Ucuz Roman* analiz ediliyor. İlk bakışta birbiriyle hiç ilgisi yokmuş gibi görünen iki filmin aynı geleneksel mit formatında yazılmış olması, bu formatın yapısal bir dayanak arayan senaryo yazarları için faydalı olduğunu gösteriyor. Hayal gücünüzün çok geniş olduğunu, çok yaratıcı olduğunuzu, çok az veya çok fazla fikir üretebildiğinizi, kapsamlı notlar aldığınızı düşünüyor olabilirsiniz ama bu faktörlerden bağımsız olarak odaklanmanız gereken nokta şudur: İzleyicileri ve okuyucuları derin sembolik anlamlar taşıyan psikolojik bir yolculuğa çıkarmayı başaramazsanız, eserinizde yapı diye bir şey de olmaz. Vogler'in yazılarına baktığımızda, zaman zaman gerçek yaşamla filmlerdeki sembolik yaşam arasında pek ayırım yapmıyormuş izlenimine kapılıyoruz. Herkesin birbirinin yansıması olduğu fikrini benimsemeden önce tedbirli olsak iyi olur. Vogler birçok arketipin mevcut olduğunu söylüyor ve en yaygın olanları şöyle sıralıyor: kahraman, bilge (yaşlı bir adam veya kadın), eşiğin bekçisi, haberci, şekil değiştiren varlık, gölge ve sahtekâr. Dikkat çektiği bir başka ilgi çekici nokta da ilişkilerimizle ilgili; bir ilişkide partnerimizi kendi yansıtmamıza, yani kendi amacımıza uyum sağlamaya zorluyor olabileceğimizi söylüyor ve Hitchcock'un *Vertigo* filmini örnek olarak kullanıyor. Filmde John Ferguson (James Stewart), Madeleine Elster'i (Kim Novak) saçlarını ve kıyafetlerini değiştirerek hayali bir kadın olan Carlota'ya dönüşmeye zorluyor.

Animus ve anima, kahramana yardımcı olan ya da yıkımına neden olan pozitif veya negatif figürler olabilir. Bazı hikâyelerde, karşısında pozitif tarafın mı, negatif tarafın mı durduğunu anlamak kahramanın görevidir.¹

İçimizde gizli olan çelişkili yönlerin, cinsellik ve ilişkilerle ilgili imgelerin ve fikirlerin yansıması, şekil değiştiren varlık figürüyle

1 Christopher Vogler, *The Writer's Journey* (London: Pan Books, 1993), s. 67.

temsil edilir. Vogler bu figürün özellikle kara film (film noir) ve gerilim janrlarında görüldüğünü anlatıyor. Bunun klasik örneklerinden biri *Çin Mahallesi* (yönetmen Roman Polanski, yazar Rober Towne, 1974) olabilir.¹ *Son Tabrik* (yönetmen John Dahl, yazar Steve Barancik) filmindeki Wendy Kroy (Linda Fiorentino) gibi 'femme fatale' (baştan çıkarıcı kadın) rolleri, bu arketipin klasik örnekleridir. Vogler ayrıca gölge figürünün pozitif ve negatif yönlerini de ele alıyor; bu figürü *Dr Jekyll ve Mr Hyde* (orijinal hikâyenin yazarı Robert Louis Stevenson, 1886; daha sonra birçok kez filme uyarlanmış, en çarpıcı uyarlamalardan biri Samuel Hoffenstein ve Percy Heath tarafından yazılan 1931 tarihli Rouben Mamoulian versiyonu olmuştur) gibi filmlerde ve Batman gibi süper kahraman destanlarında görebilirsiniz. Gölge figürü hikâyedeki kötü adamları anlamak açısından da faydalı olabilir çünkü bu karakterlerin içinde, yıkıcı şekilde kullanabilecekleri çözülmemiş bir enerji saklıdır.² Kötü adamların daha insancıl hale getirilmesi de çok önemlidir; Vogler romancı Graham Greene'in bu konuda usta olduğunu ama filmlerde genellikle kahramanın gölgeyi yok ettiğini yazıyor. Belki Derrida'dan ders alarak doğal olan hiçbir şeyin tek başına iyi ya da kötü olmadığını söyleyebilir, bu fikrin üzerinde durarak karakterlerimizin gizli derinliklerini ortaya çıkarabiliriz. 1971 yılında Stanley Kubrick tarafından filme uyarlanan Anthony Burgess'in 1962 tarihli kitabı *Otomatik Portakal* gibi birçok romanda ve filmde bu konu üzerinde durulmaktadır. Gişe rekorları kıran hikâyelerin hepsinin birbirine benzemesinden Vogler'i sorumlu tutanlar olabilir. Sunduğu formül hikâyenin başarılı olmasının garantisi gibi. Ama Vogler'in bakış açısında gerçekten tatmin edici olan nitelik, psikolojiyi yalınlaştırması. İnsan psişesinin çok karmaşık olduğunu biliyoruz ama Vogler'in sunduğu yapı sayesinde yalın ve basit bir resim görebiliyoruz. Gerçi o da bir ara psikolojiyle

1 Bkz. Jason Lee, *Pervasive Perversions*, op. cit.

2 Christopher Vogler, op. cit, s. 75.

ilgili felsefe yapıyor ve daha önce bahsettiğimiz Budist yaklaşımları hatırlatan bazı fikirlerin üzerinde kısaca duruyor. 'Psikolojik İşlev' başlığı altında Kahraman figürünü açıklarken dediği gibi, Kahraman arketipi Freud'un ego kavramını temsil ediyor. Bütün kahramanlar başlangıçta saf egodan oluşur ama sonunda egolarının ötesine geçerler, zaten hikâyede anlatılan yolculuk da bundan ibarettir. Bunu başarmak için mensup oldukları gruptan ayrılmak zorunda kalabilirler, bu şekilde kimlik ve bütünlük arayışına çıkmış olurlar.¹ Aşağıdaki alıntı, ana mesajı özetliyor.

Kahraman arketipi egonun kimlik ve bütünlük arayışını temsil eder. Hepimiz bir bütün olma sürecinde içsel bekçilerle, canavarlarla ve bize yardım edenlerle yüz yüze gelen kahramanlarız. Kendi zihnimizi keşfetme mücadelesinde öğretmenler, rehberler, canavarlar, tanrılar, dostlar, hizmetkârlar, günah keçileri, efendiler, bizi baştan çıkaranlar, bize ihanet edenler ve müttefikler buluruz. Bu figürler kişiliğimizin farklı yönlerini temsil eder ve rüyalarımızdaki karakterler olarak karşımıza çıkar. Bütün kötü adamlar, sahtekârlar, sevgililer, arkadaşlar ve düşmanlar kendi içimizdedir. Başarmamız gereken psikolojik görev, tüm bu parçaları dengeli bir bütün halinde bir araya getirmektir. Ego, yani kahramanın bütün bu parçalardan ayrı olduğunu düşünen hali, bu parçaların hepsini entegre ederek Kendilik'e dönüşmelidir.²

Vogler'in çalışmalarına dâhil etmediği diğer arketipleri aşağıda görebilirsiniz.

İki Aptal (İkizler, bkz. Tarot Kartları)

Edebiyat, tiyatro ve film literatürüne baktığımızda, Shakespeare'in *Fırtına*'sından (1611'de yazılmış, birçok kez filme uyarlanmış; bunlardan biri Peter Greenaway tarafından yazılıp yönetilen 1991 tarihli *Prospero'nun Kitapları*'dır) *Karayip Korsanları*'na

1 A.g.e., s. 35.

2 A.g.e., s. 36.

ve *Prometheus*'a (yönetmen Ridley Scott, yazar –diğer iki kişinin katkılarıyla– Jon Spaihts ve Damon Lindelof, 2012) kadar birçok örnekte iki aptalın bir araya geldiği hikâyeler anlatılır. Bazen hikâyeler *Sosyal Ağ* (yönetmen David Fincher, yazar Aaron Sorkin, 2010) filmindeki gibi gerçek olaylara dayanır. Çifte kopyalar hem komiktir hem de bazı şeylerin ortaya çıkmasını sağlar. Takım çalışmasıyla ilgili öğretici bir bilimkurgu filmi olan *Prometheus*'taki iki aptal, biyologla jeolog karakterleriydi. Her zaman olduğu gibi korkak tiplerdi, ayrıca daha bireyci ve bencil oldukları için tehlikeyi ilk onlar fark ediyordu. Daha sonra birbirlerine saldırarak cezalandırılırlar ki bu da tipik bir davranış çünkü 'Narkissos kendini gördükten sonra ölür.'¹ Burada gördüğümüz, arketipal bir eşleşmedir. Filmde girdikleri mağaralar da semboliktir. Genel olarak bu eşleştirme şekli Roma ve Yunan döneminin hikâyelerine dayanır.

Eski dönemlerdeki Narkissos-Dionysos çiftinde kişinin kendi ikizini görmesi melankolik bir kayıp duygusu uyandırmaktan çok, coşku dolu bir kendini koyveriş hali doğuruyordu. Dilin kurban edici şiddetinden önce veya sonra gelen ya da yanı sıra duran başkalarının (annelerin) akıp giden duygu karmaşasıyla erotik bir birleşmeydi. Bunun anlamı labirente dönüştür ama nadiren kişinin görkemli ego kalesini sağlamlaştırması anlamına gelir.²

Nitekim daha önce Elaine Showalter'dan bahsederek 9/11 olayının ardından ikizleşmeyle bağlantılı bir sendromun yayıldığını anlatmıştım. Egonun tehdit altında olduğu algılanıyor ve bir psişe yeterli değilmiş gibi ikinci bir kopyaya ihtiyaç duyuluyor. Bir kopyanın mevcut olması belli bir rahatlama sağlıyor. Nicolas Cage'in iki kardeşi oynadığı *Tersyüz*'de, iki aptal filme hâkim oluyor. Modern kapitalist toplumların sadece egonun ihtiyaçlarını karşılamaya odaklı olduğunu, dışsal ya da yabancı olanı yok sayarak narsistik

1 Stephen Pfohl, *Death at the Parasite Cafe* (London: Macmillan, 1992), s. 182.

2 A.g.e.

bir yaklaşımla arzu nesnesinin peşine düştüğünü söyleyebiliriz. Freud'un dediği gibi, 'Eski toplumların ikircikli farkındalığı, "medeni toplumlardan" farklı olarak "her iki tarafın belirleyicilerini bir araya getirir", günümüzde olduğu gibi birinin bastırılması pahasına diğerini yüceltmez.'¹ Bu paradigma kapsamında ilkel toplumlar, bilinçle bilinçaltı arasındaki sınırın bulandığı bir birincil narsizmi ve duygu karmaşası yaşar. Sözde medeni dediğimiz toplumların elde ettiği rahatlamanın bedeli bastırmadır, yani bilinçli şekilde hatırlanabilen öğelerle bilinçaltı düzeyde algılananlar arasında bir bölünme yaşanır. Yazarlar bilinçaltı düzeyden beslenirken, düzeltme aşamasında bilinç düzeyi etkinleşir. Bilinçaltının derinliklerine ne kadar erişirsek, senaryoya o kadar psikolojik katkısı olur. Daha önce sözünü ettiğim *Ölü Adam* filminde de bir tür kopya unsuru olduğunu görüyoruz çünkü Johnny Depp'in canlandığı William Blake karakteri gerçek William Blake değil ama Hiç kimse ismini almış olan Kızılderili onun gerçek William Blake olduğuna inanıyor. Ayrıca Blake ve Hiç kimse de birbirlerini aynalıyor. İkisi de diğerinin ruhsal rehberi gibi işlev görüyor. Freud'a göre bu işlev, ölüm korkusuyla başa çıkmanın bir yolu. Filmin başında bile William Blake'in zaten ölmüş olup olmadığı sorusu cevapsız bırakılıyor.²

Yaralı Şifacı

Senaryo yazarken kahramanımız bir düşmanla karşı karşıya kalır ve mücadele başlar. İzleyici veya okuyucu hemen 'Acaba hedeflerine ulaşabilecekler mi?' diye sorar. Bu sorunun altında izleyicilerin kendi konumlarıyla ilgili bir soru yatar ve özü, 'Acaba hayatta kalmayı başarabilecek miyim?' sorusudur. Sevginin zıt duygusu nefret değil, korkudur. Karakterler insan olmayabilir; mekânlar, farklı yaratıklar, hatta cansız nesneler bile olabilir. İster hayvan, ister bit-

1 A.g.e.

2 Bkz. Jason Lee, *The Metaphysics*, op. cit.

ki ya da maden olsunlar, yazarın karakterleri çok iyi anlaması gerekir. Ayrıca hepsi tam bir daire oluşturacak şekilde eksiksiz olmalıdır. Daire derken, *Yeni Hayat* (yönetmen Robert Zemeckis, yazar William Boyles Jr., 2000) filmindeki top Wilson'dan bahsetmiyorum. Picasso bireysel Kübist stilde resim yapmaya başlamadan önce standart portre konusunda ustalık kazanmış, daha sonra çocuk gibi resim yapma arzusu hissetmiştir. Aynı şekilde siz de yalın anlatım ve karakter gelişimini gözden çıkarmak isterseniz bile, bir karakterin içini dışını iyice tanımanız gerektiğini unutmamalısınız. Karakterlerini geliştirmek için yeterli çaba harcamayan yazarların senaryoları okunmaya değmez çünkü hiç inandırıcı olmazlar.

Akıl Defteri gibi örneklerde gördüğümüz gibi, bazen karakterler belleklerinin bir kısmını kaybeder, izleyiciler de neyin gerçek neyin sahte olduğunu anlamaya çalışır. *Başlangıç* filminde çok katmanlı bir hikâye, rüya içinde rüya şeklinde anlatılıyor, *Avatar*'daysa seyretme ve yazı yazma sürecinde olduğu gibi, bir dünya diğerine dönüşüyor. Karakterlerinizin canlı olması için yeterince tutku hissetmelisiniz. En iyi senaryolarda en çok acı çeken ve savaş veren kahraman sonunda düşmanından pek de farklı olmadığını anlar. Düşmanımızdan farklı olmadığımızı gerçekten anlamak ve kabul etmek, çok yüksek düzeyli bir aydınlanmadır. Freud'un psikolojik terimleriyle açıklarsak, düşmanlarımıza yansıttığımız şeyleri sahiplenmek; davranışçı terimlere dönersek, başkalarında hoşumuza gitmeyen şeylerin aslında kendimizde gördüğümüz ama inkâr ettiğimiz özellikler olduğunu kabullenmek anlamına geliyor. Bölünme ya da kendimizle ilgili hoşumuza gitmeyen şeyleri reddedip başkalarına yansıtma davranışı, insanoğlunun tipik davranışlarından biridir. Normalin veya zihinsel sağlığın ne olduğu kesin olarak tanımlanamadığından, bir başkasını kötüleme yoluyla bir normal tanımı yaratıyoruz. Aramızdaki ateistler ve agnostiklere biraz tuhaf, hatta itici gelebilir ama Terry Eagleton'ın açıkladığı gibi, Aristocuların erdem dediği şeye, yani spontan şekilde

iyi davranabilme kapasitesine, Hristiyanlar lütuf diyor. Eagleton'a göre bu kavram 'Kantçı yaklaşımda bulunan kurallara titizlikle itaat etme davranışının tersidir.'¹ Beatles grubunun şarkısındaki gibi mutluluk sıcak bir silah olabilir, cinsel içgüdüye bağlı olabilir ama lütuf bireyin iradesiyle Tanrı'nın iradesinin birleşmiş halidir.

Bu konu karakterimizin psikolojik ve içsel keşifler yapması açısından çok önemlidir, dışsal olarak bir yolculuk ya da mekân değişikliğiyle temsil edilebilir, izleyiciler de onunla özdeşim kurar. Mike Leigh gibi yazar/yönetmenler yarattıkları karakterlerin içsel bir değişim geçirmekte zorlandığını ve ümitsiz olduklarını göstermek için dış dünyada da bir hareketsizlik ortamı yaratır. Daha geleneksel senaryolarsa Jung'un psikolojisinden bir unsuru yansıtarak, kahramanın kişiliğinin karanlık tarafının diğer tarafa entegre edildiği, bu şekilde kişinin tam bir insan haline geldiği hikâyeler anlatır. Ana karakterinizin arzularını, ihtiyaçlarını, isteklerini ve yaşadığı problemi bulmayı başarırsanız, muhtemelen hikâyeniz de kendiliğinden oluşacaktır. Odaklandığınız şeyden ibaretsiniz. Gerçek babasını aramaya çıkan ve sonunda onun kötülük sembolü Lord Vader olduğunu öğrenen Luke Skywalker'ın durumu arketipal bir efsane olduğundan, herkes onunla özdeşim kurabilir. Madem odaklandığınız şeyden ibaretsiniz, babanıza odaklanıyorsanız ona dönüşürsünüz. *Yeni Ahit*'te İsa der ki 'Ben ve Babam biriz.' Yıllarca babasını reddeden bir oğlun sonunda geri dönerek babasının yerini alması yaygın görülen bir durumdur. Bu hikâyeler başkalarıyla aramızdaki farklılıkların aşılabileceğini ve başta düşmanımız olarak gördüğümüz kişilerden farklı olmadığımızı gösteriyor. Ebeveynini arayan çocukları anlatan çok sayıda film var. Çocuk annesinin ya da babasının mükemmel bir insan olacağını, bu şekilde mutluluğu bulacağını düşünür ama sonunda hayal kırıklığına uğrar. Yaralanır, daha sonra o yaranın iyileşmesi sürecinde gerçeklerle yüzleşir.

1 Eagleton, *The Trouble with Strangers*, op. cit., s. 307.

Augustin Almodóvar tarafından Thierry Jouquet'nin Taran-tula (1984) kitabından uyarlanan ve Pedro Almodóvar'ın yönet-menliğini yaptığı *İçinde Yaşadığım Deri* (2011) filminde Robert Ledgard'ın (Antonio Banderas) korkunç bir yarası var. Deri onun çektiği acının sembolü ve yaptığı ameliyatlarda sanki içinde bulun-duğu durumun özüne varmak için kendini ameliyat ediyor. Anto-nio Banderas'ın son derece içsel bir oyunculukla canlandığı Ro-bert karakteri, insan ve hayvan derisini genetik olarak değiştirip yeni bir deri tipi bulan bir cerrah. Buluşu inanılmaz faydalar sağ-lar, sıtmayı bitirir, ama bilim çevreleri işin etik kısmını görmezden gelemey ve kendisine deneylerini kesmesi söylenir. Robert'ın için-de yaşadığı derinin hissiz olduğu açıktır. Bunun bir nedeni eşi bir trafik kazasında yanarak öldüğünden, acısını bastırmasıdır. Kızıy-sa tecavüze uğradıktan sonra intihar etmiştir. Robert tecavüzcüyü kaçıır, cinsiyet değiştirterek eski karısına dönüştürür ve bir odaya kilitleyerek zaman zaman onunla afyon içer ve onu bir ekrandan seyreder. Sonunda onunla yatar ama kadın kaçır.

Birçok Almodóvar filminde olduğu gibi karakterin annesiyle ilişkisi temel unsurlardan biridir. Robert'ın haberi yoktur ama as-lında evin kahyası onun annesidir. Kadın ona oğlu gibi davranır ve aralarında yakın bir ilişki vardır. Tarih tekerrür eder, ilk karısı da yarı-üvey kardeşiyle kaçmıştır ama Robert kardeş olduklarını bil-miyordur. Brezilya sokaklarında büyüyen bu kardeş mücevher hır-sızlığından aranmaktadır ve annesini, yani evin kâhyasını görmek ve saklanmak için geri döner, Robert'ın yaptığı deneyleri görür ve kadına tecavüz eder. Robert'ın yarası tekrar tekrar açılmaktay-ken, kendisi de sürekli insanların cinsiyetini değiştirmeye kalkı-sır, ayrıca hissiz bir deri icat etmiştir. Bir yapımcı böyle bir taslak gördüğü zaman harika bir senaryo olabileceğini anlar, hikâyedeki potansiyeli görür. Bütün filmler insan yaşamıyla ilgili ontolojik bir soru içermelidir; bu filmdeki soru, 'İnsani duyguları hissetmek is-teyebiliriz ama ne kadar derine inmek istiyoruz?' sorusudur. Etkili

bir soru; senaryomuzun bir cümlelik özeti ne kadar etkili ve güçlü olursa, senaryo da o kadar iyi olacaktır.

Aynalama Psikolojisi

İnsanlar birbirlerinin davranışlarını az ya da çok aynalar. Robotlar da böyle öğrenir. Birbirimizi aynalayarak iletişim kurarız. En iyi senaryolar bol miktarda aynalama içerir. Birbirimizi ne kadar aynalayabilirsek, iletişimimiz de o kadar güçlü olur. Bildiğiniz gibi bu kitabın ana teması, yazılanların önceden belirlenmiş, kader benzeri olaylar olarak sunulabilmesidir. ‘Kaderim üzerinde mutlak hâkimiyet kurabileceğim bir dünya var mı? Zamanı işaret zincirleriyle bağlayabilir miyim? Varoluş benim emrimle sonsuz olabilir mi?’¹ Senaryonun başında örtülü şekilde de olsa hikâyenin sonuyla ilgili bir şeyler olması gerekir. Filmin sonu çok sürprizli olsa bile, başında bize ipucu veren birkaç unsur bulunmalıdır. Bu şekilde örneğin *Amerikan Güzeli* (yönetmen Sam Mendes, yazar Allan Ball, 1999) filminde olduğu gibi sonunda bir evreka anı yaşarız. Ayrıca senaryonun tümünde her sahne bir başka sahneyi aynalayacak şekilde yapılandırılmalıdır. David Fincher’ın yönettiği *Ejderha Dövmeli Kız*’ın (yazar Steven Zaillian, 2011) başlarındaki jenerik, filmdeki dehşeti içeriyor. Tabii her sahnenin kendi ritmi ve akışı olmalı, dramatik sahnelerden sonra aradaki farkı vurgulamak için şiirsel ve sakın bir sahne gelmelidir. Aynalama aynı zamanda anlam katmanlarına da katkıda bulunur ve bu şekilde yankılar ve tekrarlardan oluşan bir üstyapı kurulur. Filme nüfuz eden şiirsel duyarlılık senaryoya spiritüel bir nitelik bile katabilir.

Yazar özete ve taslağa sadık kalırsa, filmde lüzumsuz öğeler olmaz ama burada anlatmaya çalıştığım şey biraz daha derin. Örneğin *İçinde Yaşadığım Deri* filminde Robert’ın kızına tecavüz ettiği

1 Wislawa Szymborska – ‘Poetry: The Joy of Writing.’ http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1996/szymborska-poems-5-e.html (23/10/2012 tarihinde ulaşıldı).

için kaçırılan Vicente (Jan Cornet/Elena Anaya), annesinin terzi dükkânında çalışıyor. Giysilerimiz neredeyse derimizin bir parçası gibidir, hatta moda ya ne kadar önem verdiğimizize bağlı olarak kıyafetlerimizin kimliğimizi yansıttığını bile düşünebiliriz. İnsanları hem giysilerine hem de o giysilerin altındaki derilerine göre yargılarız. Eğer insan derisi bir giysi gibi kolayca üretilbilseydi, ortaya kimliğimizle ilgili sorular da çıkardı. Robert doğayla oynuyor, dolayısıyla doğal olan nedir sorusu da gündeme geliyor.

Vicente yaşadığı küçük şehirden kaçmak istiyor, ayrıca bu niyetini iş arkadaşına ve dostlarına söylediği için, ortadan kaybolduğu zaman polis de onun şehri terk ettiğini düşünüyor. Robert'ın onu kaçırıp hapis tuttuğu ve bir kadına dönüştürdüğü dört yıllık dönemde, Vicente eski hayatında sahip olduğu şeylerin değerini anlıyor. Mütevazı işinin, annesinin ve arkadaşlarının önemini kavlıyor. Oldukça orijinal ve tuhaf olan bu hikâyenin de aslında standart formata göre yazıldığını görüyoruz. Vicente'yi kötü adam olarak değerlendirirsek, hayatta neyin önemli olduğunu anlıyor, uyuşturucu ve seks dâhil düşüncesizce zevk peşinde koştuğu bir hayattan annesine dönüyor. Bu yolculukta bir zindana kapatılıp işkence görüyor, erkeklik organını kaybediyor, onun yerine bir vajinası oluyor. Vicente'nin yeniden ailesine, arkadaşlarına ve eski hayatına kavuşması için bir cinsiyetten diğerine giden bu yolculuğu yapması gerekiyordu sonucuna mı varmalıyız, yoksa cinsiyetimiz ne olursa olsun insanların bizi çok daha derin kriterlere dayanarak yargıladığını mı düşünmeliyiz? İyi bir senaryo bu tarz soruların kapısını açar. Zaten Almodóvar da soruları cevaplamıyor, sadece doğrudan doğruya sormakla yetiniyor. Vicente, Robert'ı ve annesini vurup öldürüyor, bu şekilde hastalıklı ilişkileri sona eriyor, yani normal hayata dönülüyor. Vicente'nin terzilik becerileri Robert'ın tıbbi becerilerini aynalıyor ama aralarındaki fark Robert'ın Frankenstein stilinde ölü bir şeyi canlandırmaya çalışması, Vicente ve annesininse canlı insanların hayatına katkıda bulunması.

Tiranozor (yazan ve yöneten Paddy Considine, 2012) filminde, bir hayır kurumunun mağazasında çalışan Hristiyan Hanna (Olivia Colman), alkol sorunu olan ve merhum karısını dövdüğünü itiraf eden bir adamla arkadaş olur. Joseph'in (Peter Mullan) aynası, Hannah'nın kocası James'tir; Hannah James'i öldürünce, 'kötülüğe' kötülükle saldırmış olur. Kimse onu suçlayamaz. Adam üzerine işlemiş, dövmüş, çeşitli şekillerde aşağılamıştır. Hristiyan inancına göre duruma katlanmalı, diğer yanağını çevirmelidir, zaten kadın erkeğe boyun eğmek zorundadır. Kimse kocasının onu taciz ettiğine inanmayacaktır, ayrıca bu kültürde fedakârlığa ve affedici olmaya büyük önem verilir. Buna göre kadın kendi mutluluğunu feda etmeli, kocasının mutluluğuna öncelik vermelidir. Bu senaryoyu mükemmel hale getiren şey, aynalama etkisidir. Joseph kendi köpeğini tekmeleyerek öldüren bir insandır, buna rağmen izleyici ona acır. Joseph ve Hannah haksızlığa uğramış figürlerdir. Hannah kocasını bıçaklayıp öldürür ama izleyici onunla empati kurar. Joseph komşusunun köpeğini de öldürür ama sahibi köpeğe çok kötü muamele ettiği için bir yanımız köpeğin kurtulduğunu düşünür. Dolayısıyla, dikkat etmeniz gereken nokta senaryonun başıyla sonu arasında bir bağlantı olması, başında sonunu, sonunda da başını hatırlatan unsurlar bulunması ve her sahneyi aynalayan başka bir sahne olmasıdır. Karakterler de birbirini aynalamalıdır. Daha önce de belirttiğim gibi, bir yandan izleyicinin beklentilerini yıkarken, diğer yandan filmde yaşanan olayların kaçınılmaz olduğu izlenimini vermemiz gerekiyor. Örneğin çizgi film *Megazeka*'da (yönetmen Tom McGrath, yazan Alan J. Schoolcraft ve Brent Simons, 2010) 'kötü' Megazeka değişip iyi biri olur, filmin başında kahraman olan kişi tamamen nötr hale gelir, daha sonra da Megazeka'yı destekler.

Kendilik/Sınır Psikolojisi

Zihin de beden gibi bir hiçse, kendilik diye bir şey de yok demektir. Budist düşünce bazı açılardan durumu böyle açıklar. Kimli-

ğimizi belirleyen davranışlarımızdır, davranışlarımızı belirleyense arzularımız. Duygu, düşünceden önce gelir. Arzularımız dışımızdaki şeylere duyduğumuz istekse, arzular olmadan var olabilir miyiz? Tarih, madde kullanma yoluyla sınırlı kendiliğimizin ötesine geçerek bilinçaltı dünyaya girebileceğimizi iddia eden çok sayıda yazarla dolu. Meditasyon da işe yarayabilir. C. G. Jung, arketiplerle dolu olan kolektif bilinçaltının dünyamızı 'yönettiğini' iddia ediyor. Doğru olabilir, ama sınırsız olduğunu sanmıyorum.

Tanrı ölmüşse sonsuzluğun sınırı yok demektir. Varoluşun dışında hiçbir şey yoktur, bu nedenle bizler sürekli varoluşun ne kadar içsel bir olgu olduğunu kabul etmeye zorlanıyoruz. Varoluş, kendiliğin üstünlüğü, kuralı, sorumluluğu ve tek nedenidir. Bataille buna hâkimiyet adını vermiştir.¹

Şiddet içeren filmlerin ve televizyon dizilerinin sayısı neden bu kadar çok diye düşünebiliriz. Cevabı açık değil mi?

Sınırsız bir dünyaya bir yapı veya bütünlük kazandırmanın tek yolu, dünyanın ötesine geçen ve bu şekilde onu inşa eden aşırılıklardan geçer. Yani bütünlük, ancak sınırların ihlal edilmesiyle elde edilebilir. İhlal kavramı, modern ve Tanrı-sonrası bir girişim halini almış, aşılacak sınırlar ve cinselliğin sınırlarının ötesine geçen bir erotizm aranmaya başlanmıştır. Artık yeni Tanrı Tanrı'nın aşılması, yeni sınır da sınırların aşılmasıdır.²

Ama bu varoluş şekli paradoks ve çelişkiyle doludur. Tanrısız bir dünya nihai Yasa'nın, sınırın ve teleolojik bir çerçevenin olmadığı, hudutsuz bir dünyadır. Diğer yandan, kaynakların sonsuz olmadığı bir dünyada metafizik bağlamda da olsa sınırsızlıktan bahsetmek banal olmaz mı? Başka şekilde düşünüp var olamayacağımızı, insan olduğumuzu ve belli sınırlara tabi olduğumuzu kabul

1 Chris Jenks, *Transgression* (London: Routledge, 2002), s. 89.

2 A.g.e., s. 90.

etmek çitayı düşürmek gibi görünebilir ama en azından gerçekçi olacaktır. Jenks'in ihlalle ilgili yorumları hem karakter geliştirme hem de genel olarak senaryo yazma sürecine tam olarak uyuyor. Sonsuz ve sınırsız olarak tanımlanan Tanrı, insanın var olacağı sınırları belirler. O çerçevenin içindeki her şey zorunlu olarak sınırlıdır. Eğer sınırları ihlal etmek sadece o sınırların varlığını doğrulamaya yarayacaksa, kaçış yok demektir.

'Gerçek şiir kural tanımaz.'¹ İyi bir yazar gelenekleri yıkar, sınırları ihlal eder. Bu yaklaşımın statükoyu doğrulayıp doğrulamayacağı başka bir konudur ama bir anlığına da olsa bizi geleneklerin dışına çıkarır. İzleyiciler, filmlerde ve televizyonda en popüler karakterler olan kovboylar ve vampirler dâhil olmak üzere, tüm karakterlerin sınırları aştığını görmek istiyor. Bu beklentinin tek nedeni kahramanın sınavları geçip geçemeyeceğini görmek değil. Topluma uymayan, beklendiği gibi davranmayan, kuralları ihlal edenlere ne olduğunu görmek istiyorlar. Toplumun dışında kalan aykırı insan tipi, yirminci yüzyılın tipik figürü olmuştur. 1990'lardan bu yana İngiltere'de toplumsal hareketlilik tersine döndü ama asıl sınıflar arası değişim İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki döneme dayanıyor. Oysa on dokuzuncu yüzyıla baktığımızda, çok daha düşük bir hareketlilik düzeyi görüyoruz. İnsanlar doğduklarında konumları belirlenmiş oluyor, kimse de bunu sorgulamıyordu. İzleyiciler ve okuyucular karakterlerin toplumdaki kendi rollerini sorguladıklarını ve o rollerden çıkmak için mücadele ettiklerini görmek istiyor. Sınırlar ister içsel, ister dışsal olsun, aşılmaları gerekiyor.

Dünya engelli olmayı bir zayıflık olarak görüyor ama engelli kişiler kendilerini bu şekilde algılamıyor olabilir. Niyetim engelli olmak çok şahane bir şeydir demek veya engelli bireylerin aşması gereken sorunları küçümsemek değil. Sadece zayıflıklarımızın aslında güçlü yönlerimiz, güçlü yönlerimizin de zayıflık olabileceğine dikkat çekmek istiyorum. Örneğin birinin fazla duygusal ol-

1 Fred Botting ve Scott Wilson (ed), *The Bataille Reader* (London: Blackwell, 1997), s. 108.

duğunu söyleyerek bunu bir zayıflık olarak görebiliriz ama aslında o kişi hem kendi hem de başkalarının duygularıyla ilgili yüksek düzeyde farkındalık sahibi olabilir. *Kırık Kucaklaşmalar* ve *Kelebek ve Dalgıç* filmlerinde ana karakterler görme yetilerini kaybediyor. Çoğumuz için bunun anlamı sınıra dayanmaktır. *127 Saat* (Danny Boyle, 2011) filminde olduğu gibi kendi kolunu kesmek de uç noktaya sayılır. İzleyiciler sadece görme engelli birinin film yapımcısı olması, ağır bedensel engellere rağmen kitap yazmak, bir yerde kapağı kısılmışken hayatta kalabilmek gibi sınırları zorlayan durumları değil, insanı insan yapan faktörleri de görmek istiyor. İnsani niteliklerin en belirgin şekilde ortaya çıktığı durumlar, yukarıda saydığım ağır sorunlarla başa çıkılması gereken zamanlardır. Aşılması gereken o sınır bizi tanımlar ve bir kez aşıldığı zaman dünyamızı yapılandırır. Yani aslında gerçek dünya nasıl filmlere ilham kaynağı oluyorsa, filmler de gerçekliği yaratabilir.

Makinelerin psikolojisi

Duygu düşünceden önce gelir dedik ama Batı kültüründe düşünce tanrılaştırılmış, her şeye mantık hâkim olmuştur. Bazı kültürlerde duyguların ifade edilmesi dahi ihlal olarak değerlendirilir, yani insanlığını tam olarak kabullenip ifade edenler yazılı olmayan bir yasayı ihlal etmiş gibi görülür. Bu noktayı daha sonra Enneagram konusunu ele aldığımızda detaylı olarak inceleyeceğiz. Hangi tutkuların size sahip olduğu sorusunu sormak çok önemlidir. ‘Arayüzün sırrı Diğer’in aslında Aynı olduğudur: Farklılık, makine tarafından el çabukluğu gibi örtülü şekilde yok edilir.’¹ Jean Baudrillard burada ekranlardan, özellikle de senaryoların büyük bölümünün yazıldığı bilgisayar ekranlarından bahsediyor. Vardığı sonuç, hepimizin makineler tarafından aynılığa mahkûm edildiği ve sinema endüstrisinin de aynı dertten muzdarip

1 Baudrillard, op. cit., s. 54.

olduğu. Ama bu konuda yakınıyorsa, demek ki aynı olmak pek iyi bir şey değil. En derin noktamızda hepimiz aynı mıyız, yoksa birbirimizle aynı olmaktan korktuğumuz için mi yabancılaşma kâbusu bize çekici geliyor? Bilinçaltı dürtülerimiz birçok açıdan birbirinden farksız ya da en azından aynı parametreler dâhilinde işlev görüyor. Buna karşılık, taktığımız maskeler bizim sözde kimliklerimiz ve bunlar bir bağlamdan diğerine sürekli değişiyor. Öyleyse, çevresel şartlar bizi sürekli değiştiriyorsa, sabit bir kimlikten bahsetmek de saçma olur.

Eric Fromm, artık bir klasik haline gelmiş olan *Sahip Olmak ya da Var Olmak* kitabında Freud, Spinoza, Marx ve Eckhart'a atıfta bulunarak, var olmanın kavramlarından birinin 'maskeyi çıkarmak' olduğunu söylüyor. Ayrıca bilinçaltının, mantık dışı tutkular bir yana, 'neredeyse gerçeklikle ilgili tüm bildiklerimizi' oluşturduğunu savunuyor.¹ Teknoloji 'birincil bir fenotiptir', yani genlerimizdedir.² Bu düşünceyle makineler Tanrı'dır demek veya hepimiz makine olmalıyız ya da zaten öyleyiz diye düşünmek, Adorno ve diğer kuramcıların görüşünü paylaşıp makinelerin kölesi olduğumuza inanmak arasında küçük bir adım var. Baudrillard'a sorarsanız bu yaklaşım şimdiden gerçek olmuş. Bu durum, doğayı suçlu yapar. Ama doğal olan/doğal olmayan nedir sorularını cevaplamak zor. Nasıl bedenle ruhu bölüp birbirinden ayırmamız tartışmalıysa, doğalla doğal olmayana da kesin olarak birbirinden ayıramayız.

Enneagram psikolojisi

Daha önce de bahsettiğim gibi, postmodern dünyada çekirdek kimlik fikri kabul görmüyor, oysa Jung'un bireyleşme kavramı ve psikosentez gibi başka psikoterapötik uygulamalar için elzem bir

1 Fromm, *To Have or To Be?*, op. cit., s. 101.

2 Keith Ansell-Pearson, 'Life Becoming Body: On the "Meaning" of Post Human Evolution', *Cultural Values*, Cilt 1 No. 2 1997, p. 223. Pearson argues against this strand in continental philosophy.

unsur olarak değerlendiriliyor. İlgi çekici bir nokta da Jung, psikolojik tiplere çalışmalarıyla iyi bilinmesine rağmen, aşağıdaki yorumu yapmıştır:

Ne kadar ayrıntılı tanımlar yaparsak yapalım, binlerce insanı kısmen karakterize etse de, hiçbir tiplere tek bir kişiden fazlasına tam olarak uymuyor. İnsan psişesi sınıflandırma yoluyla açıklanamıyor. Bununla birlikte, psikolojik tipler hakkında bilgi sahibi olmak genel olarak insan psikolojisini daha iyi anlamamıza yardımcı olur.¹

Bu yorum, temelde hepimizin aynı olduğu ama aynı zamanda herkesin doğuştan gelen farklı özelliklere sahip olduğu görüşünü destekliyor. Tüketicinin bizi tanımladığına dair bir görüş de var. Teknoloji tüketicinin kalbini oluşturuyor, son derece hızlı bir şekilde ilerliyor, biz de ona yetişmek için gittikçe daha fazla tüketiyoruz ve sonunda tüketilen biz oluyoruz. Ama bir yandan da etkin bir insan olabilmek için en son teknolojiyi kullanmak zorundayız. Yani insanlığın ötesine ne kadar geçerse, o kadar insan olacağız. Daha önce sözünü ettiğim gibi, Keith Ansell-Pearson teknolojinin ‘birincil bir fenotip’ olduğunu söylemiştir ama ilk ve tek fenotip olduğunu söylememiştir.

Daha 1999 yılında, insanlar internete yeni yeni alışırken, Margaret Wertheim *Siber Alemin Cennet Kapıları: Dante’den İnternete Uzayın Tarihçesi* kitabında internetin spiritüel anlam arayışına yol açan boşluğu dolduramayacağı uyarısında bulunmuştur. İnsanların internette attığı her adım devlet tarafından takip edilmesine rağmen, hâlâ teknolojiyi yeni mesih olarak büyük bir tutkuyla alkışlayanlar var. Özellikle sosyal medya, hükümetleri düşürecek ve sınırları ortadan kaldıracak kadar güçlü bir araç olarak görülüyor. Bu tartışmaların kalbinde kontrol ve özgürleşmeyle ilgili sorunlar yatıyor. Herkesin her şeyi anlattığı televizyon programları ve

1 Anthony Stevens, *On Jung*, s. 195.

internet bloglarında o kadar çok şey dile getiriliyor ki söylenecek bir şey kalmıyor. Sinema endüstrisinde köklere dönülerek başarılı da olundu. *Artist* (yazan ve yöneten Michael Hazanavicius, 2011) sessiz bir filmi ama çok şey anlatıyordu.

Her şeyin birbiriyle yakından bağlantılı olduğu, bir filmin ne-redeyse hiç para harcanmadan yapıp gösterilebildiği internet ortamında tuzaklar da var. Bütün iletişimler izlenebiliyor, takip edilebiliyor, yani aslında bir bedel ödeniyor. Biri sizi gözlediği zaman bağımsız ve özgür olamazsınız. Saklayacak bir şeyiniz yoksa bunu sorun etmezsiniz diyenler de var ama kişisel gizlilik haklarımız ne olacak? Özel yaşamımızın gizliliği kimliğimizin bir parçası, o hakkı kaybedersek kimliğimizi de kaybederiz. Dikkat çekici bir nokta da örneğin psikotik bir kriz geçirip kimliğini kaybedenlerin psikiyatri klinikleri gibi tüm gizlilik haklarının ellerinden alındığı yerlere gönderilmeleri. Bu uygulama yabancılaşmayı artıracak, durumu daha beter edecektir. Dışarıya gösterdiğimiz kimliğimizle özel kimliğimiz farklı. Sosyal medyadaki gelişmelerle, ister ünlü ister sıradan insan olsun, herkes dışsal birer kimlik yaratmak zorunda kalıyor.

Sosyal medya döneminden çok önce, medya ve iletişim guru-su Marshall McLuhan Amerikalıların mahrem ortamda topluma açık, toplumsal ortamdaysa mahrem olmak istediklerini söylerken haklıydı. Sosyal medya ve teknoloji gerçekten bağımlılık yapar mı sorusu bir yana, sosyal medyanın insanları belli rolleri üstlenmeye iterek gerçek bir çekirdek kimlik kavramını sulandırıp sulandırmadığı da tam olarak belli değil. Sanal ortamda insanların farklı kişilikler edinmesi kolay, üstelik artık ‘gerçek dünyada’ da foyalarının meydana çıkması ihtimali daha düşük. Senaryo yazarları arasında geçici ve ikircikli karakterler yaratma eğiliminin gittikçe yaygınlaştığını söylemiştim. Gelecekte senaryolar eski çalışmalara hâkim olan geleneksel sabit karakter yaklaşımından uzaklaşacak. Ayrıca geliri film endüstrisinin çok üzerinde olan bilgisayar oyun-

ları endüstrisinin de etkisini unutmayalım. Jung'un dediği gibi psikolojik kişilik sistemleri insanları kutulara koyup sınırladığı için reddedilebilir. Ama aslında kişilik kalıpları, bireysel özellikler göz önüne alınmadan kullanıldığı takdirde sınırlayıcı olur.

Enneagram, karakter yaratmak ve genel olarak insan davranışlarını anlamak için binlerce yıldır kullanılan işlevsel, kesin ve son derece detaylı psikolojik bir araç. Kökeni MÖ 2500 yılına kadar varıyor; on dördüncü yüzyılda Sufi tarikatları, daha sonra da Cizvitler tarafından kullanıldığı söyleniyor.¹ Bütün psikolojik araçlar gibi Enneagram da insanları etiketlemek, örneğin psikolojik tanı koymak için basit şekilde ya da daha derin bir anlayış kazanmak için karmaşık şekilde kullanılabilir. Günümüzde kişisel gelişimden işletmeye kadar birçok alanda kullanılıyor. Senaryo psikolojisi kapsamında bu sistemi derinlemesine anlayan yazarlar daha derin eserler üretebilir. Bu çerçevedeki karakterlerin psikolojisi hakkında daha fazla bilgi edinirsek onları nasıl konumlandıracağımıza daha iyi karar verebilir, ayrıca farklı janrlarda yazabiliriz.

Enneagram sözcüğü Yunanca dokuz anlamına gelen ennea ve nokta anlamına gelen gramma sözcüklerinden oluşuyor. Jerome Wagner'in dediği gibi, 'İnsan doğası dokuz doğal ve temel şekilde ifade bulur.'² Çekirdek inanç alanlarını temsil eden bu dokuz kategori 'algılarımızı, düşüncelerimizi, değerlerimizi, duygularımızı ve davranışlarımızı' sadece etkilemekte kalmaz, belirleyici de olur. Sistemin kökeni hakkında çeşitli fikirler ortaya atılmış olsa da Japonya, Afrika, Hindistan, Avrupa, Kuzey ve Latin Amerika gibi çok çeşitli kültürlerde geçerliliği kabul ediliyor.³ Davranışları açıklamakla kalmayıp olumlu yönde değiştirmek için kullanılabilen bu araç, karakterlerini, kendilerini ve izleyicileri psikolojik

1 Don Richard Riso, *Personality Types. Using the Enneagram for Self-Discovery* (London: HarperCollins: 1998), s. 19.

2 Jerome Wagner, *The Enneagram Spectrum of Personality Styles* (Portland: Metamorphous Press, 1996), s. 1.

3 A.g.e., s. 2.

açıdan tanımak ve anlamak isteyen tüm yazarlar için mükemmel bir yardımcı olacaktır.

Aşağıda Wagner'in Enneagram üzerinde çalışırken hazırladığı soruları görebilirsiniz. Bunları kendi bakış açınızdan, karakterlerinizin bakış açısından ya da her iki perspektiften cevaplayabilirsiniz:

1. Hayatın amacı nedir? Wagner bu soruyu altı yaşında bir çocukla ya da bir Marslıyla konuşur gibi cevaplamamızı söylüyor.
2. Bir yıllık ömrünüz kalsaydı ne yapardınız ve şu anda neden yapmıyorsunuz?
3. Kişisel misyonunuzu yazın. Sizce hayatınızın amacı nedir? Bu konuyu insanları motive eden faktörler kapsamında daha önce ele almıştık.
4. En derin arzunuz nedir?
5. Karakteriniz bu kadar süre hayatta kalmayı nasıl başardı? Belki de hayatta kalmak için önemli bir şeyden kaçınmak zorunda kaldı. Bizi delirten şey akıl sağlığımızı korur, akıl sağlığımızı koruyan şey de delirtir; bu cevap senaryonuzun anahtarı olabilir.
6. Sizin/karakterinizin yanlış yerde aradığı bir mekân/nesne var mı? Hepimiz bize zarar veren şeylerin neler olduğunu biliriz ama nedense onlara doğru çekiliriz.
7. Ben ve Diğer. İki sütun yapın. İlkinde özdeşleşmek istediğiniz ve olumlu bulduğunuz özellikleri, diğerine olumsuz gördüğünüz ve başkalarına atfettiğiniz özellikleri yazın. Bunlar zayıf ve güçlü yönler de olabilir.
8. Diğer sütununu gözden geçirip sahiplenin.
9. Diğer sütununun çerçevesini değiştirerek, sahiplenebileceğiniz bir şekle getirin.

10. Sizi en çok ne korkutur?

11. Korkularınız sizi sahte bir kişiliğe ya da egoya hapsediyor mu? Nasıl? ‘Bir gün eve, yani kendinize döndüğünüzde orada kimseyi bulamayacağınızdan mı korkuyorsunuz?’¹ Tuhaf bir soru. Temel varsayım, yalnız olduğumuzu kabulleninceye kadar kendimizi tam olarak tanıyamayacağımızdır ama paradoksal olarak kendimizi ancak başkaları vasıtasıyla tanıyabiliriz.

12. Paradigmanızın sınırları nelerdir? ‘Kendi paradigmanız sürekli korku içinde olmanıza neden olan algılar, yorumlar, kurallar, sınırlar ya da tabular içeriyor mu?’² Paradigma sözcüğünü kullanmak faydalıdır. Korkularınızın istediğinizi yapmanızı nasıl engellediğini yazın.

13. Sınırları aşarsanız ne olacağından korkuyorsunuz?

14. Korkularınızdan kurtulmak için ne yapmalısınız?

15. Savunma mekanizmalarınız nelerdir?

16. Şimdi ve burada olup kendiliğinizle ve diğer insanlarla bağlantı kurabildiğiniz bir anı düşünün.

17. Becerilerinizin yüksek olmadığı durumlarda hangi çarpık algılara kapılıyor, hangi yorumları yapıyorsunuz?

18. Dengeli bir hayat yaşamak için gereken erdemler, güçlü yönler veya iyi alışkanlıklar nelerdir? Enneagram’daki dokuz erdemin tümüne sahip misiniz? Erdem sözcüğü Latince virtus, yani güç sözcüğünden gelir, tutkularla erdemler birbirine zıttır.

19. Size hâkim olan tutkular hangileri? Wagner’in dediği gibi, tutkular bağımlılık yapan enerjilere benzer deneyim-

¹ A.g.e., s. 13.

² A.g.e.

lerdir ve size zararlı olabilecek şekilde düşünmenize ve hissetmenize neden olabilirler.

20. En büyük kusurunuz nedir? Davranışlarınızı hangi tutku yönetiyor? Bu durum seçimlerinizi nasıl etkiliyor? Gözlemle-rinizi yazın.

21. Ne yapmak tarzınıza yüzde yüz ters düşer? Şunu asla yapamam, yaptığımı hayal bile edemiyorum dediğiniz şeyler nelerdir (yani eğer yapsanız tarzınızı tümüyle değiştirecek olan şeyler)?

22. Stresli durumlarda nasıl bir değişim geçirirsiniz?

23. Rahat ve tehlike içermeyen durumlarda nasıl davranırsınız?

24. Tercih ettiğiniz merkez hangisi: kafa, kalp veya mide (beden). Wagner karar alma aşamasında üçünü de kullanma-nın en iyi sonucu vereceğini ama bir tanesinin diğerlerinden daha etkili olacağını savunuyor ve beynin üç evrim katmanını açıklıyor: Beyin kökünün üzerinde bulunan sürüngen beyni, kendini koruma işlevini yerine getirir, mideyle bağlantılıdır ve nefesle hareketi kontrol eder; eski memeli beyni limbik sistemdir, sürüngen beynini çevreler ve duyguları düzenler, kalbe odaklıdır; neo-korteks de memeli beynini çevreler, kafayla bağlantılıdır, yön, anlam ve amaç ihtiyaçlarını karşılar.

Enneagram'daki her tiplere bu merkezlerden birine bağlıdır: 8, 9 ve 1 mide; 2, 3 ve 4 kalp; 5, 6 ve 7 de kafayla bağlantılıdır. Bu bölgeleri kabaca 3 film tipiyle ilintilendirebiliriz: macera filmleri, melodramlar ve entelektüel filmler. Film tipi diyorum çünkü bunlar janr olamayacak kadar açık kategoriler. Buna göre insanlar belli filmleri daha çok beğenmeye 'önceden programlıdır'; bu kitabın ana temasını hatırlayalım: 'Önceden belirlenmiş' izlenimi veren senaryolar yazmamız gerekiyor.

Tabii en iyi filmler farklı tipleri, bölgeleri ve janrları bir araya getirebilenlerdir, yukarıdaki bilgiler de bu filmlerin neden bu kadar popüler olduğunu biyolojik olarak açıklıyor. Bir yazar bu bölgelere hem kendi bakış açısından hem de karakterlerinin ve izleyicilerin perspektifinden girebilmelidir. Senaryo yazarken Enneagram'ı sadece daha derin değil, daha çeşitli karakterler yaratmak için de kullanabiliriz; ayrıca kendi psikolojimizi keşfetmemize, hayatımızı ve eserlerimizi nasıl etkilediğini görmemize de yardımcı olacaktır. Kendi psikolojimizi anlamak, daha başarılı bir yazar olmamızı sağlar.

25. Şu anda fiziksel merkeziniz ne durumda?

26. Şu anda duygusal merkeziniz ne durumda?

27. Şu anda kafa merkeziniz ne durumda?

28. Zihniniz ne istiyor, neye ihtiyacı var?

29. Kalbiniz ne istiyor, neye ihtiyacı var?

30. Bedeniniz ne istiyor, neye ihtiyacı var?

Bu sorulara hem kendi perspektifinizden cevap verin hem de yarattığınız karakterlere sorun. Enneagram'daki her madde veya kişi bir pozitif, bir de negatif varoluş şekline sahiptir. Bir tipten diğerine geçme aşamasında da olabilir ama başka bir sayıya geçmek amaç edinilmesi gereken bir misyon değildir. Hiçbir tiplere diğerinden daha değerli ya da önemli değil. Kimsek oyuz. Wagner bunlara tip diyor ve birden dokuza kadar şöyle sıralıyor: Bir, iyi insan; İki, sevgi dolu insan; Üç, etkili insan; Dört, orijinal insan; Beş, bilge insan; Altı, sadık insan; Yedi, neşeli insan; Sekiz, güçlü insan; Dokuz, huzurlu insan.

Enneagram'ın en önemli işlevlerinden biri, bize güçlü yönlerimizin zayıf yönlerimizle yakından bağlantılı olduğunu göstermesidir. Güçlü yönlerimizin bazen zayıf yönlerimiz gibi işlev

gördüğünü, zayıf yönlerimizin de bize güç verdiğini fark etmiyor olabiliriz. Ama karakterlerinizi yaratırken olanlara bir bakın. Örneğin masumiyet belli durumlarda bir zayıflık olabilir ama aslında bir erdemdir. Sally Potter, *Orlando* romanını (Virginia Woolf, 1928) filme uyarlarken (1992) ana karakteri daha cezbedici hale getirmek için Orlando'yu son derece masum biri olarak tasvir etti, zaman zaman mizahi bir öge olarak kullandı. Diğer yandan, risk almak için belli bir masumiyet düzeyine ihtiyaç olduğundan, bu özellik karakterin kahramanca davranışlarda bulunmasına da yardımcı olabilir.

Aşağıda Enneagram tiplerini Wagner'in ve Don Richard Riso'nun açıklamalarıyla birlikte sunuyorum. Ayrıca Riso'nun verdiği örnekleri de görebilirsiniz.¹ Karakterlerinizi yaratır ve ayrıştırırken bu kategoriler size faydalı olacaktır. Enneagram'ın ne kadar kullanışlı olduğunu anlamak için, iş arkadaşlarınızı ve aile üyelerinizi gözden geçirerek hangi tipe mensup olduklarını belirleyin. Bazen birinin hangi tiplere uyduğu ilk bakışta anlaşılır, bazen de insanların tipini bulmak için uzun uzun düşünmek gerekir. Kendi tipimizi bulmak için de kafa yormamız gerekebilir. Tüm bu çalışmalar insanlarla daha iyi bağlantı kurmanızı sağlayacaktır. Her tipin sağlıklı ve sağlıklı olmayan unsurları var, bu nedenle hiçbir tipten diğerinden 'daha iyi' olmadığını unutmayın.

Dokuz Enneagram Tipi

Bir – Reformcu – prensipli, düzenli, mükemmeliyetçi ve cezalandırıcı.

İki – Yardımcı – ilgili, cömert, sahiplenici ve manipülatif.

Üç – Statü Odaklı – özgüvenli, rekabetçi, narsist ve saldırgan.

Dört – Sanatçı – yaratıcı, sezgileri güçlü, içe dönük ve depresif.

¹ Bkz. Riso, op. cit.

Beş – Düşünür – algısı açık, analitik, eksantrik ve paranoid.

Altı – Sadık – sevimli, görev bilincine sahip, bağımlı ve mazoşist.

Yedi – Genellemeci – başarılı, dürtüsel, aşırıya kaçan ve manik.

Sekiz – Lider – özgüvenli, etkili, savaşçı ve yıkıcı.

Dokuz – Barışçı – huzurlu, güven verici, pasif ve ihmalkâr.

Bir – İyi/Reformcu¹

Olumlu özellikleri: standartlarını yüksek tutmak, özenli olmak.

Olumsuz özellikleri: köleleştirmek, tutuculuk.

Çekirdek değerler: durumu düzeltmek, başkalarına potansiyellerini gerçekleştirmeleri için yardımcı olmak ister; eleştirel becerileri yüksek, kalite kontrol konusunda yeteneklidir; hiçbir şeyi mualakta bırakmaz, hemen sadede gelmek ister; kesinliği sever.

Çarpık değerler: iyi bir insan olma konusuna aşırı önem vermek, ancak iyi olursa başkaları tarafından kabul edileceğini düşünmek; bir şey mükemmel olmayacaksa yapmaktan korkmak; kendini, başka insanları ve gerçekleri olduğu gibi kabul etmekte zorlanmak; eksik veya hatalı şeylere fazla takıp önündekinin değerini bilememek; detaylara ve neyin doğru olduğuna takmak.

Nesnel paradigma: bütünlük.

Çarpık paradigma: mükemmellik.

Erdem: dinginlik.

Tutku: öfke.

Çarpıklığın gelişme şekli:

- Zamanından önce büyümesi talep edilmiş;
- En büyük kardeşti;

¹ A.g.e., s. 274–301.

- Mükemmel olmazsa insanların onu sevmeyeceğine inanmış.

Dört ve Yedi numaralı tiplerin düşük ya da yüksek düzeyine geçebilir.

Tip Bir – Kanat Dokuz

Bu iki tip birbirini pekiştirir, Birler idealleri nedeniyle, Dokuzlar da başka insanlara attettikleri idealler nedeniyle çevrelerinden kopar: Margaret Thatcher, Katherine Hepburn, C. S. Lewis, St. Ignatius of Loyola, Mr. M. R. Spock. Oldukça sağlıklı olsalar bile sıcak ve samimi değildirler ama prensiplerine bağlıdırlar, normal tipse elitizm ve sınıf saplantısı olabilir.

Tip Bir – Kanat İki

Çatışmalı bir bileşim. Bir tarafsız, İki sıcakkanlıdır: II. John Paul, Jane Fonda. Tip İki, Tip Bir'in yargılayıcı ve sert doğasını yumuşatır. Normal Birler kendilerini, normal İkiler ise başkalarını kontrol etmek ister. İçerlemeye ve öfkeye eğilimli olurlar.

İki – Sevgi Dolu/Yardımcı¹

Olumlu özellikleri: ilgili ve bakım konusunda becerikli.

Olumsuz özellikleri: yüzleşmeyi sevmemek, çocuklaşmak.

Çekirdek değerler: verici olmaktan zevk almak.

Çarpık değerler: sevgi dolu ve yardımsever olmaya aşırı önem vermek, kendi ihtiyaçlarının farkına varmamak, ihmal etmek.

Olumlu çekirdek değerler: iyi bir dinleyici olmak, yargılamamak.

Çarpık çekirdek özellikler: ancak bana ihtiyaç duyulduğu takdirde önemli olurum.

Çarpıklığın gelişme şekli:

¹ A.g.e., s. 49–76.

- Kendi ihtiyaçlarını ifade ettiği ve kendisiyle ilgilendiği zaman suçlu hissettirildi;
- Ebeveynlerine duygusal destek vermek zorunda kaldı;
- Başkalarına empati gösterip kendilerini daha iyi hissetmelerini sağladığı zaman ödüllendirildi;
- İyi davranmadığı, örneğin aşırı derecede zorlayıcı ve manipülatif olduğu zaman bile kendini iyi bir insan gibi görmek zorunda.

Sekiz ve Dört numaralı tiplerin düşük ya da yüksek düzeyine geçebilir. İkiler düşmanca duygularını inkâr eder. Onları güden şey sevilme isteğidir ama bu yüzden başkalarını kontrol etme konusunda fazla ileri gidebilirler. Saldırgan duyguları fiziksel problemler olarak tezahür eder, sağlık sorunları etrafındakilerin onlara bakıp ilgilenmesini sağlar. Başkalarının sevgisini hak etmek için iyi bir insan olmaları gerektiğini düşünürler.

Tip İki – Kanat Bir

Çatışmalı bir bileşim. İki duygusal, Bir rasyoneldir. Riso'nun verdiği örnekler: Mother Teresa, Mahatma Gandhi, Florence Nightingale, Lewis Carroll ve Jean Brodie. Profesyonellikle idealizm arasında bir gerginlik mevcuttur. Normal olanlar çok kontrolcü, benmerkezci olur ama bu özelliklerini idealist davranışlarıyla örteler. İkiler genellikle empati kurmayı başarır ama Kanat Bir'in etkisi güçlüyse zorlanabilirler. Bu tipteki sağlıklı kişiler için yanılmak kabul edilemez bir durumdur.

Tip İki – Kanat Üç

Uyumlu bir bileşim çünkü her ikisi de insanlarla iyi ilişki kurar: Luciano Pavarotti, Pat Boone ve Lillian Carter. Gerçekten sıcak insanlardır, bu alt türün normal kişisinde rekabetçilik görülür.

Üç – Başarılı/Statü Odaklı¹

Olumlu özellikler: özgüvenli olmak, ekip çalışmasında başarılı.

Olumsuz özellikler: kendini övmek, duyguları yok saymak.

Çekirdek değerler: yetkinlik, üretkenlik, çalışkanlık, verimlilik, ekip çalışmasına yatkınlık.

Çarpık değerler: olmak yerine yapmaya aşırı odaklanmak, insanların yerine projeleri koymak.

Olumlu çekirdek değerler: arkadaş canlısı ve sosyal.

Çarpık çekirdek özellikler: toplum önünde taktığı maskeyi korumak uğruna kendiliğini feda edip kaybetme eğilimi.

Çarpıklığın gelişme şekli:

- Kendisi değil, kazandığı başarılar ödüllendirildi;
- Değeri kim olduğuna değil, ne yaptığına bağlıydı;
- Duygusal bağ kurmak ve başkalarıyla etkileşime girmek yerine, performans ve imaj ödüllendirildi.

Dokuz ve Altı numaralı tiplerin düşük ya da yüksek düzeyine geçebilir.

Tip Üç – Kanat İki

Son derece sosyal insanlardır; Riso'nun verdiği örnekler: Burt Reynolds, Brooke Shields, Richard Gere, Arnold Schwarzenegger ve Lady Macbeth. Bu bileşimdeki insanlar sevilme ister ve duygularını yansıtmaya kapasiteleri yüksektir, dolayısıyla bu tipten genellikle aktörler, modeller ve şarkıcılar çıkar. Problem teşkil edebilecek konularsa fazla sahiplenici ve kontrolcü olmak, rekabete ve kendi önemlerine aşırı takıntılı olmaktır.

¹ A.g.e., s. 77–104.

Tip Üç – Kanat Dört

Üç numara genellikle kişilerarası ilişkilerde başarılıdır ama Dört numara insanlardan kaçır. Örnekler: Sting, Mick Jagger, Sylvester Stallone, Henry Winkler, Truman Capote, Andy Warhol ve Iago. Tip Üç - Kanat İki bileşimine göre öz farkındalık kazanma ve duygusal hayatlarını geliştirme kapasiteleri daha yüksektir.

Dört – Orijinal/Sanatçı¹

Olumlu özellikleri: duyarlılık, yaratıcılık, kendini ifade edebilmek, sorgulayıcı ve kültürlü olmak.

Olumsuz özellikleri: soğuk davranışlı, dramatik, sahiplenici ve aşırı duyarlı olmak, ruh halinin sürekli değişmesi.

Çekirdek değerler: hissediyorum, demek ki varım; son derece bireysel, özgünlüğe önem verir, bir şair gibi sıradan olanı sıradışı hale getirir, sahip olduğu şeylerin farkındadır, kolektif bilinçaltına erişebilir.

Çarpık değerler: idealize edilmiş bir kendilik imgesi, benzersiz olduğu inancı, kayda değer biri olmak için herkesten farklı olmak gerektiğine inanmak.

Olumlu çekirdek değerler: kendilik sınırları esnek olduğu için başkalarını anlar; hayatın teatral ve trajik niteliğini algılar; anı yaşar, anda yaşarken kendini tatmin olmuş ve bütün hisseder.

Çarpık çekirdek özellikler: kendilik sınırları fazla şeffaflaşır sa kendilik duygusunu kaybedebilir, eksik olan şeylere odaklanıp kaybedilen şeylerle ilgili nostalji yaşar.

Çarpıklığın gelişme şekli:

- Güçlü bir ebeveyne (genellikle baba) kendini yakın hissetmiş, daha sonra terk edilmiştir (ölüm, boşanma, iş, yeni bir

1 A.g.e., s. 105-33.

kardeşin doğması ya da farklı bir duygusal nedenle yaşanan ebeveyn kaybı);

- Terk edildikten sonra insanların kendisini fark etmesi için özel biri olmaya çalışmıştır;
- Ancak hasta olduğu ya da acı çektiği zaman ilgi görmüş, aksi takdirde kimse onunla ilgilenmemiştir;
- Uç noktalarda yaşayarak dikkat çekebilmiştir;
- Kendini yalnız hissetmiş, bu nedenle öz farkındalık kazanmayı misyon edinmiştir.

İki ve Bir numaralı tiplerin düşük ya da yüksek düzeyine geçebilir.

Tip Dört – Kanat Üç

Dört numara genellikle düşük özgüven sorunu yaşar, Üç numara çok özgüvenlidir, bu eğilimler aynı kişinin içinde mevcut olabilir. Don Richard Riso'nun verdiği örnekler: Tennessee Williams, Maria Callas, Rudolf Nureyev, Marcel Proust, Harold Pinter, Lawrence Olivier, Robert DeNiro, Walt Whitman, Albert Camus, E. M. Forster ve Blanche Dubois. İlgi çekici bir detay: Listedeki son isim, ilk ismin yazdığı tiyatro oyununda oynadı, ayrıca oyunun iki film versiyonu çekildi. Önemli bir nokta: bu tipler rekabetçidir ama başarıdan korkarlar. Kanat Üç narsist eğilimler arz eder, bu eğilim onları kısmen motive eder.

Tip Dört – Kanat Beş

Örnekler: Virginia Woolf, Franz Kafka, Ingmar Bergman, J. D. Salinger, Bob Dylan, Hermann Hesse, William Blake ve Hamlet. Don Richard Riso'nun dediği gibi, Dört numara düşmanca duygularını kendine yöneltir çünkü bu duyguların normal olmadığından korkar. Yaratıcılığa gelince, ancak öz farkındalıklarını aştıkları takdirde ilham ve yaratıcılıklarını muhafaza edebilirler.

Beş – Bilge/Düşünür¹

Olumlu yönleri: gerçeği aramak, felsefi olmak.

Olumsuz yönleri: ilgisiz olmak, duygulardan korkmak.

Çekirdek değerler: düşünüyorum, demek ki varım; bilgi ve anlayış kazanmak ana amaçtır, özgün düşünceye değer verilir.

Çarpık değerler: bilge ve algısı açık bir kendilik imgesi oluşturup aşırı idealize edebilir, bunun sonucunda bedensel ve duygusal ihtiyaçları olduğunu unutup fazla zihinsel eğilimli olabilir, aşırı analitik ve kuşkucu olabilir, gözlemle yetinip hayata katılmaktan kaçınabilir.

Olumlu çekirdek değerler: yalnızlığı sevmek, bağımsız ve becerikli olmak.

Çarpık çekirdek özellikler: yalnızlık bağımlılığı.

Çarpıklığın gelişme şekli:

- Anne veya baba verici olmayan, geri çekilen tiplerdi, kendisi de geri çekilen bir tip oldu;
- Kendi zihnine ve kitaplarına çekildi;
- İç dünyası dış dünyadan daha ilgi çekici bir yer haline geldi.

Yedi ve Sekiz numaralı tiplerin düşük ya da yüksek düzeyine geçebilir.

Tip Beş – Kanat Dört

Bu iki tip çatışma içinde olabilir çünkü Beşler beyin odaklıdır, olayları belli bir mesafeye koyarlar, oysa Dörtler duygu yoğunluğu yaşar. Don Richard Riso'nun dediği gibi, bu çatışmaya rağmen veya belki de bu sayede sanatsal ve entelektüel başarı açısından en zengin alt tipler bu bileşimden çıkar: Albert Einstein, D. H. Lawrence, Friedrich Nietzsche, Hannah Arendt, Emily Dickinson, Italo Calvino, Jean-Paul Sartre, Elvis Costello ve Stanley Kubrick.

¹ A.g.e., s. 134–61.

Bu tipin sağlıklı örneklerinde bilgi ve sezgi birleşir. Normal bir Beş, insanlarla arasına mesafe koyabilir.

Tip Beş – Kanat Altı

Don Richard Riso'ya göre bu iki tip birbirini pekiştirir, bu nedenle tüm kişilik tipleri arasında yakınlık kurulması ve ilişki sürdürülmesi en zor kişilerdir. Riso bunu örneklerle de gösteriyor: Sigmund Freud, Simone Weil, James Joyce, Charles Darwin, Karl Marx, Doris Lessing, B. F. Skinner, Isaac Asimov, Ezra Pound ve Stephen Hawking. Bu tipin sağlıklı örnekleri son derece çalışkandır, kendilerinden çok işlerine ve ailelerine önem verirler. Sağlıksız versiyonlarıysa duygularıyla başa çıkmakta zorlanır; *Sosyal Ağ* filminde gördüğümüz klasik içine kapalı inek öğrenci veya teknoloji tutkunu tipler bu bileşimden çıkar.

Altı – Sadık¹

Olumlu özellikleri: tedbirli, güvenilir, kararlı ve mantıklı, şeytanın avukatı.

Olumsuz özellikler: her şeyi felaket gibi görmek, çekingenlik, statükoculuk, güvenlik konusunda endişe etmek.

Çekirdek değerler: sadakate değer verirler ve çekici bulurlar.

Çarpık değerler: sadakate aşırı önem vererek insanları dostlar ve düşmanlar şeklinde kutuplaştırabilir.

Olumlu çekirdek değerler: neyin uygun ve yerinde olduğuna dair farkındalık sahibi olmak, tutarlılık, maceracı bir kâşif olma potansiyeli.

Çarpık çekirdek özellikler: aşırı tedbir ve felaket tellallığı.

Çarpıklığın gelişme şekli:

- Dünyanın tehlikeli bir yer olduğunu ve dikkatli olmak

1 A.g.e., s. 162–89.

gerektiğini öğrenmiştir;

- Henüz hazır değilken yetişkin rolü üstlenmek zorunda kalmıştır;
- Ebeveynlerinden biri beceriksizdir, bu nedenle otoriteyi sorgulamaya başlamıştır.

Üç ve Dokuz numaralı tiplerin düşük ya da yüksek düzeyine geçebilir.

Tip Altı – Kanat Beş

Bu bileşim biraz çatışma içerir çünkü Altı başkalarına bağımlıyken Beş uzak durmayı tercih eder. Riso yine Amerika'dan güzel örnekler veriyor: Richard Nixon, Robert F. Kennedy, Robert Redford, Rock Hudson, Paul Newman, Billy Graham ve Joseph McCarthy. Bu tipin sağlıklı versiyonları entelektüel açıdan güçlü, pratik ve ilgi çekici insanlardır. Sağlıksız olanlarsa duygularını ifade edemez, kuşkucu ve fanatik olur.

Tip Altı – Kanat Yedi

Dışa dönük olanlar: Ted Kennedy, Marilyn Monroe, Diane Keaton, Elton John ve *Oz Büyücüsü*'ndeki Korkak Aslan (yönetmen Victor Fleming, King Vidor ve Mervyn LeRoy, yazar Noel Langley ve Florence Ryerson, 1939). Sempatik ve arkadaş canlısı insanlardır, politika, spor ve sanat gibi çeşitli faaliyetlere katılma ihtimalleri yüksektir, genellikle şakacı ve komik olurlar. Bu alt türün normal olanı kaygıyla kolay başa çıkamaz, sağlıksız olanı ise aşırı tepkisel davranabilir.

Yedi – Mutlu/Genellemeci

Olumlu özellikleri: tasasız, spontan, dışa dönük olmak, planlamacıdır ve kolay heyecanlanır.

1 A.g.e., s. 190–217.

Olumsuz özellikleri: yüzeysel, sorumsuz ve narsist olmak.

Çekirdek değerler: hayat amaçları zevk almak ve eğlenmektir.

Çarpık değerler: zevk bağımlılığı.

Olumlu çekirdek değerler: yaratıcı hayal gücü.

Çarpık çekirdek özellikler: haritaları ve planları gerçek hayat zannedebilir.

Çarpıklığın gelişme şekli:

- Hep neşeli olunca onay almıştır;
- Acıyla başa çıkmak için öğrendiği tek yol kaçınmadır;
- Projeleri gerçekleştirmekten çok planlamaktan zevk almıştır.

Bir ve Sekiz numaralı tiplerin düşük ya da yüksek düzeyine geçebilir.

Tip Yedi – Kanat Altı

Yine Riso'nun verdiği örnekler: Mae West, Elizabeth Taylor, Robin Williams, Liberace, Mel Brooks ve Miss Piggy. Kuklaları Enneagram'la analiz etmek biraz tuhaf gelebilir ama programda Miss Piggy'nin sahne ve sahne dışındaki davranışlarını görebiliyoruz, bildiklerimize dayanarak tiplere yapabiliriz. Neşeli ve şakacıdır, aslında temelde agresif olmalarına rağmen sevilme, beğenilmek isterler. Sağlıksız olanlar ciddi özgüven sorunları yaşar.

Tip Yedi – Kanat Sekiz

Saldırgan eğilimlerden oluşan bir bileşim. Riso'nun örnekleri: Joan Collins, Barbara Streisand, Joan Rivers, Lauren Bacall ve *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* kitabındaki Martha karakteri (yazar Edward Albee, 1962). Sağlıklı versiyonları tutkuludur, Sekiz numaralı tip büyük bir irade gücü tedarik eder, egoları güçlüdür. Sağlıksız olanlar çok acımasız olur.

Sekiz – Güçlü/Lider¹

Olumlu özellikleri: çalışkanlık, özgüven ve yetkinlik.

Olumsuz özellikleri: diktatörlük, sahiplenicilik ve zorbalık.

Çekirdek değerler: gücü çekici bulur, değer verir; gücü nasıl elde edeceğini, elinde tutacağını ve kullanacağını bilir.

Çarpık değerler: lider imajıyla aşırı özdeşleşip bağımlı hale gelebilir, gücünü kullanarak başkalarını manipüle eder.

Olumlu çekirdek değerler: ilham verici ve karizmatik olmak, haksızlığa uğrayanlar için mücadele etmek.

Çarpık çekirdek özellikler: insanları kendinden soğutup uzaklaştırabilir, yoluna çıkanları kullanır.

Çarpıklığın gelişme şekli:

- Kendini korumak için sert ve saldırgan olmak zorunda kalmıştır;
- Başkalarına meydan okuduğu ya da zorbalık yaptığı zaman istediğini elde ettiğini görmüştür;
- Hayatta kalabilmek için asla zayıflık göstermemesi gerektiğini öğrenmiştir;
- Güç sahibi olmaktan zevk almış ve kontrolü elinde tuttuğu zaman kendini daha güvende hissetmiştir.

Beş ve İki numaralı tiplerin düşük ya da yüksek düzeyine geçebilir.

Tip Sekiz – Kanat Yedi

Bu kişiler dışarıdan gözlemlenebilen en saldırgan tiplerdir. Yine Riso'nun verdiği iyi örnekler: Mihail Gorbachev, Franklin D. Roosevelt, Lyndon Johnson, Indira Gandhi, Mao Zedong, Frank Sinatra, Howard Hughes, İdi Amin, Muammer Kaddafi, Don Vito Corleone. Sağlıklı versiyonları dışa dönük, enerjik ve göre-

1 A.g.e., s. 218–45.

ve odaklıdır; normal olanlarda para hırsı daha yüksektir. Sağlıksız olanlarsa acımasız olur.

Tip Sekiz – Kanat Dokuz

Diğer alt tiplere göre daha insan odaklıdır. Riso politika ve kültür alanından örnekler vermiştir: Martin Luther King, Pablo Picasso, Johnny Cash, Fidel Castro, Darth Vader, Othello ve Kral Lear. Sağlıklı olanlar zaman zaman saldırgan olsa da kendisini ortaya koyma konusunda saplantılı değildir. Başkalarıyla derin ilişkiler kurabilir, bağlanabilirler. Diğer tiplere göre şiddet düzeyi daha düşüktür ama bir çözülme yaşadıkları takdirde hiçbir pişmanlık duymaksızın insanları acımasızca ezebilirler.

Dokuz – Barışçı¹

Olumlu özellikleri: güven verici, ayakları yere basan ve anlayışlı olmak.

Olumsuz özellikleri: fazla titiz ve ihmalcilik olmak.

Çekirdek değerler: düzenin getirdiği sükûnetle huzurlu olmak, diplomasi, her iki tarafın bakış açısını görebilmek, başkalarına liderliği ele almalarını sağlayacak özgürlük ve alan vermek.

Çarpık değerler: barışçı kimliğiyle aşırı özdeşleşip her tür çatışmadan kaçınmak, pasif ve kendini ortaya koymayan bir yaklaşım benimsemek.

Olumlu çekirdek değerler: sakinleştirir, yargılamaz, gösteriş yapma ihtiyacı hissetmez, sakinlik.

Çarpık çekirdek özellikler: gerçek sorunları kabullenmeyi reddetmek.

Çarpıklığın gelişme şekli:

- Büyürken ihmal edilmiş, bu durumu görüp kabul etmek

1 A.g.e., s. 246–73.

yerine önemli değil diyerek daha az acı çekmek istemiştir;

- Enerjisini kıstırıp, beklenti çantasını düşürmüştür;
- Taraf tutmak yerine, her iki tarafa hak vermiştir;
- Çözümü karar vermekte değil, ertelemekte, bekleyip görmekte, olayları akışına bırakmakta bulmuştur.

Altı ve Üç numaralı tiplerin düşük ya da yüksek düzeyine geçebilir.

Tip Dokuz – Kanat Sekiz

Güçlü Dokuzlar sakin ve anlayışlı olmaya devam eder ama kendini de ortaya koyar, ancak bu bileşim çelişkili olduğu için anlaşılması en zor alt tiptir. Riso'nun örnekleri: Ingrid Bergman, Bing Crosby ve Marc Chagall. Sağlıklı versiyonları güçlü, sağlıksız versiyonları tehlikeli olabilir.

Tip Dokuz – Kanat Bir

Sakin kalabilmek için duygularını bastırırlar. Riso'nun örnekleri: Ronald Reagan, Kraliçe II. Elizabeth, Gary Cooper, Jimmy Stewart, Ralph Waldo Emerson ve Desdemona. Sağlıklı olanlar çok dürüst ve merttir, normal olanlar dünyayı daha iyi bir yer yapma peşinde koşabilir, sağlıksız olanlarsa misillemeye eğilimli olur.

Enneagram'la İlgili Sonsöz

Tüm tipleri ve alt tipleri iyice anladıktan sonra, daha önce sadece skeç halinde olan karakterlerimizin ne kadar karmaşık olabileceğini görebilmeye başlarız. Bu şekilde yeni fikirler edinebilir ya da karakterlerimizi bir bütün haline getirmek için nelere ihtiyacımız olduğunu tespit edebiliriz. Yukarıda kısaca özetlediğim farklı tiplerin çeşitli bileşenleri size farklı hikâyeler yazma imkânı sağlar, en önemlisi de, karakterlerin tarihçesini belirlemek için bir çerçeve tedarik eder. Şu anda nasıl davrandıklarını biliyoruz ama neden bu hale geldiklerini

biliyor muyuz? Grup ortamlarında birçok farklı tiplendirme mevcut olabilir. Enneagram'ı kullanarak daha dramatik, daha dolu senaryolar yazabilir, genel yapıyı ve жанrı daha etkili bir şekilde belirleyebiliriz.

Enneagram'da gördüğümüz karmaşık özellikler, Deleuze ve Guattari'nin 'para-kavramsal' figürle ilgili çalışmaları vasıtasıyla da incelenebilir. Nietzsche Dionysus, Zarathustra, İsa, Rahip, Yüksek İnsanlar gibi bir dizi kişilikten oluşan bir çerçeve kullanmıştır. Aslında herkes birden fazla bireyden oluşur.

Kavramsal kişilik düşünürün temsilcisi değil, tam tersidir: düşünür sadece kendi birincil kavramsal kişiliğinin ve arabuluculuk işlevini gören diğer tüm kişiliklerin, yani felsefesinin gerçek öznelerinin kılıfıdır. Kavramsal kişilikler düşünürün 'eşeslileridir', ismi de bu kişiliklerin lakabıdır.¹

Daha önce de değindiğim gibi, Enneagram sadece karakter geliştirmek için değil, film жанrılarını anlamak ve kullanmak için de faydalı bir araç. Kendi psikolojiniz, karakterlerinizin psikolojisi gibi alanların yanı sıra, Enneagram'ın konumlarından birini seçerek senaryoyu o perspektiften yazmayı deneyin. Bu şekilde karakterleriniz kaderlerini izledikleri ya da kadere karşı mücadele ettikleri zaman hangi yöne gideceklerini yaratıcı bir şekilde belirleyebilirsiniz. Unutmayın, kurgusal karakterler de insanlar gibi bu tiplerden birine mensup olacak ve yukarıda sunulan eğilimlere uygun şekilde davranacaktır.

Perdede izlenecek olan hikâyeler yaratırken, bu çerçeveyi hem mikro hem de makro düzeyde kullanabiliriz. Bu çalışma şaşırtıcı derecede çok yönlü olabilir. Örneğin Iago'nun Tip Üç olduğunu ve buna Kanat Dört'ün eklendiğini gördük. Ama Otello onu Altı gibi görüyor, 'Oh sadık Iago' diye hitap ediyor. Shakespeare bize, ne görmek istiyorsak onu gördüğümüzü anlatmaya çalışıyor. Otello'nun güvenebileceği birine ihtiyacı var, bu yüzden Iago'yu bu şe-

1 Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *What is Philosophy?* (New York: Columbia University Press, 1994), s. 64.

kilde görüyor, oysa Iago hiç de sadık biri değil. Gördüğünüz gibi, iki karakter arasındaki ilişki çok katmanlı olabiliyor. Enneagram'ı iyice öğrenmek hatasız diyaloglar yazmanızı sağlar. *Otello*'daki gibi, karakterlerden biri diğeriyle konuşurken söylediği şeyler o kişiyi nasıl algıladığına göre değişecek, ayrıca hangi tipe mensup olduğu da belli olacaktır. Makro düzeydeyse çeşitli karakterler, hikâyeler ve alt hikâyelerin haritasını çıkarıp okuyucuların ve izleyicilerin hem karakterler hem de ana hikâye hakkında net bir bakış açısı edinmesini sağlayabilirsiniz.

İçgüdünün psikolojisi

Nietzsche'ye göre modernlik, 'fizyolojik öz-çelişki' olarak tanımlanıyor.¹ Burada bahsettiği konu içgüdüler çünkü içgüdüler kaçınılmaz olarak dizginleniyor. Aslında insanlar hayvanlardan daha fazla içgüdüyle doğuyor ama daha sonra onları yok saymamız öğretiliyor. Bu alışkanlık psikolojik sorunlara yol açabilir. *Kırık Kucaklaşmalar* filmindeki (yönetmen Pedro Almodóvar ve Jirí Chlumsky, yazar Almodóvar ve Jan Novák) ana karakter Mateo Blanco/Harry Caine (Lluís Homar) bir senaryo yazarı. Mateo bir kaza sonucu görme yetisini kaybettikten sonra, bu kazadan önce yedi yıl boyunca uğraştığı bir senaryoyu yeniden yazıyor. Akla ilk gelen soru, görme yetisi olmayan bir insan görebilen insanlara yönelik bir eser yaratabilir mi? Belki içsel görme yetisi dışsal yetiden daha önemlidir gibi beylik bir itirazda bulunabiliriz ama film beylik olmaktan çok uzak ve üzerine düşünmeye değer bazı ince noktalar var.

Mateo daha önceki yaşamında, evvelce bahsettiğim Deleuze ve Guattari'nin birincil persona kavramının bile ötesine geçen ve oldukça güçlü bir persona haline gelen Harry Caine ismini de kullanmıştır. Harry kazadan sonra eski kimliğinden tamamen kopar, yani Mateo olmasa Harry Caine diye birinin gerçek bir personası

1 Nietzsche, *Twilight of the Gods*, s. 95.

olmayacaktır. Artık yazarın gerçek adı, personasının mahlası olmuştur. Ayrıca Harry Caine'i de eş sesli bir kişilik olarak kendine katan yazarın artık başaramayacağı hiçbir şey yoktur. Almodóvar'ın filmleri genellikle derin bir mizah ve umut duygusuyla dolu olur ama bu filmde kahramanın başına gelen bin bir felaket, kör olması, mide kanseri, kemiklerinin kırılması, içkisine aşırı dozda uyuşturucu karıştırılıp hastaneye kaldırılması gibi olaylar göz önünde bulundurulunca, mizah ve umut öğeleri daha çarpıcı hale geliyor. O hastalıklar olmasa, filmde birbirinin içine geçen çeşitli hikâyeleri anlatmak için ne yer ne de zaman kalırdı.

Film, içinde yaşadığımız çağa tümüyle uygun. Tüm biçimleriyle gözlemciliği ele almasının yanı sıra kader ve özgür irade konusunda bahsi geçen fikirleri de doğruluyor; aklımıza gelenin başımıza geldiği, korkularımızın gerçeğe dönüştüğü, örneğin görsel bir işle uğraşan Mateo'nun kör olması veya Ernesto Martel'in (José Luis Gómez) sevgilisinin başkasına âşık olması gibi, en çok hangi ihtimalden korkuyorsak başımıza gelmesi işleniyor, yani Almodóvar en kötü kâbuslarımızı perdeye yansıtıyor. Ayrıca tarihin tekerrür etmesi, insanların geçmişteki hatalarını tekrarlaması konusu da ele alınmış. Ama filmde iyimser bir yaklaşım da var çünkü hikâyelerin tekrar tekrar anlatılmasının insanları özgürleştirebileceği, herkesin kendi hayatının senaryosunu yeniden yazabileceği mesajı veriliyor. Filmin kahramanı senaryo yazar olarak gerçek hayatını değiştiriyor, gerçeği yaratabilen biri konumuna gelerek güçleniyor. Bir kez daha bir paradoksla karşı karşıyayız. Hiçbir şey önceden belirlenmiş ya da kaçınılmaz değil ama bunun için tek şart, hikâyeyi önceden belirlenmiş bir paradigmanın sınırları içinde kalarak anlatmak.

Bir hikâye yazdığımız zaman, hayatı yeni baştan anlatıyor oluruz. Kolektif bilinçaltından aldığımız arketipleri yeniden hayata geçirebiliriz. Bu durumda bir kaçınılmazlık, olayların ve eylemlerin önceden belirlendiği duygusu yaşanabilir. Ama hikâyemizi

yeniden yazarak bu kaçınılmazlığı bozabiliriz. Ernesto'nun oğlu Ernesto Junior babası için Mateo'nun yazmakta olduğu ve başrolünde babasının sevgilisi Lena'nın (Penelope Cruz) oynadığı filmle ilgili bir belgesel çekiyor. Güzeller güzeli Lena yaşlı ve zengin Ernesto'ya borçlu çünkü birincisi adam kızın babasının kanser tedavisinin masraflarını karşılıyor, ikincisi daha önce sekreterlik yaparken Ernesto onun patronuydu ve üçüncüsü adam seks için Lena'nın çalıştığı eskort şirketine giderek özellikle onu istiyordu.

Ernesto, Mateo'nun filmi finanse etmesi ve yapımcılığını üstlenmesi şartıyla Lena'nın filmde oynamasına izin veriyor. Sonra da olup biten her şeyi gözlemliyor. Bu mutlak kontrol isteği ilk bakışta şoke edici olabilir ama aslında şu anda içinde yaşadığımız gözetleme kültürünün bir parçası. Baba Ernesto da günümüzün ideolojisinin uç noktasını temsil ediyor. Baba Ernesto, sadece film endüstrisinde zaman zaman rastlanan faşist kontrol arzusunu değil, İspanya'da karanlık Franco döneminden kalma bir yaklaşımı da temsil ediyor ama izleyici unsurunu da unutmayalım. İzleyiciler filmdeki en kötü karakter vasıtasıyla kendi içlerindeki kötülükle yüzleşiyor. Ernesto gibi kapalı ve belirli bir son elde etmeye kalkışarak, daha az orijinal bir senaryo talep edebilirler.

En şaşırtıcı olanı da, filmin genel olarak bir trajedi içermemesi. Senaryo açısından bunun çok önemli bir nokta olduğunu düşünüyoruz. Eğer hikâyede bir trajedi varsa, karakterlerin talihsiz olaylara saplanıp kalması yerine onu aşması daha büyük bir başarı olacaktır. Filmin ilk sahnesinde Mateo'yu sarışın bir kadınla sevişirken görüyoruz. Şansı yaver gitmiş, kadına yolda rastlamış, karşıdan karşıya geçerken yardım istemiştir. Kader ve şans. Ernesto'nun oğlu Ray X (Rubén Ochandiano) tarafından takip edilirken bir trafik kazasında ölen Lena'ya adadığı başyapıtı da kör olmasına rağmen yapılıyor, birçok sahneyi de yeni baştan yazıyor. Amacı Lena'yı Baba Ernesto'nun elinden almak ve ölümsüzleştirmek, bunu da başarıyor ve aralarındaki derin sevgiyi bu şekilde devam ettiriyor. Bunlara

ek olarak, genç kuşaktakiler Mateo'nun da yardımıyla gerçekten istedikleri tarzda filmler yapıyor, hayallerini gerçekleştirebiliyorlar. En iyi senaryolar, Mateo ve Lena'nın başına gelen felaketler gibi derin acılar içerir ama bunların nasıl aşılabileceğini de gösterir. Örneğin Mateo başına gelenleri ve çektiği acıları sanatla aşıyor. Yazı yazmak onun dini inancı haline geliyor. Senaryo yazmak ve film çekmek şifası oluyor. Bu özdeşleşim yaklaşımının farklı versiyonları, günümüz senaryolarının da temelini oluşturuyor.

Soru-cevap çalışması

Bu bölümde karakterlerinizin en derin noktalarına inmek ve özelliklerini ortaya çıkarmak için uygulayabileceğiniz temel bir yöntem önereceğim. Sorulan sorulara verilen içgüdüsel cevaplar, düşünerek verilenlerden daha dürüst olur, sorgulanan kişi cevaplarını soruları soran kişinin çerçevesine daha uygun hale getirmek için düşünecek zaman bulamadığı takdirde, gerçeğe daha yakın bilgiler verebilir. Karakterinizin, dolayısıyla da hikâyenizin özüne inmenin en iyi yolu, spot ışıklarını kendi üzerine çevirmektir. Yani herkesin sizi görebileceği şekilde oturup, karakterinizin rolünü üstlenerek bir grup insanın size soru sormasıdır. Soruları o karakterden bahseden biri gibi değil, karakterin kendisi gibi cevaplamamız gerekir. 'Onun en sevdiği iç çamaşırı' değil, 'En sevdiğim iç çamaşırı ...' demeniz gerekiyor. Az da olsa oyunculuk deneyimi olanlar bu yöntemi daha kolay uygular, bazılarıysa zorlanır ama tedirgin olmayı bir yana bırakıp karakterinizin kişiliğine girebilmek çok faydalı olacaktır.

Karakterin kendisini canlandırdığınızı unutmuyarak, hikâyeyi anlatmaya veya olayların neden bu şekilde geliştiğini izah etmeye kalkmayın. 'Bu karakter bu durumda şöyle yapardı ...' demeyin, yarattığınız kişiliğin ağzından konuşun: 'En sevdiğim yiyecek sos' deyin mesela. Etrafınızdaki kişiler size istedikleri her şeyi sorabilir, hatta sorular ne kadar ilgisiz ve aykırı olursa o kadar iyi, o

yüzden özfarkındalığınızı bir yana bırakıp fazla da düşünmemeye hazırlanın. En sevdiğiniz kitap hangisi? Babanla aran nasıl? Mutlu musun? Dini inançların var mı? Çocukluğun nasıl geçti? Kendini hangi hayvanla özdeşleştiriyorsun? Can sıkıcı biri misin? En utanç verici cinsel deneyimini anlat. Kendini beğeniyor musun? Hayattaki en büyük tutkun nedir? En karanlık sırrın nedir? Kendini en kötü hissettiğin anı anlat. En sevdiğiniz seri katil kim? Bunlar gibi daha birçok soru sorulabilir. Aynı zamanda oldukça eğlenceli de olan bu yöntem, karakterlerinizin potansiyelini ortaya çıkarmanın en kapsamlı yollarından biridir.

Bu şekilde karakteriniz can bulur. Senaryodaki kişiliklerin eksiksiz bir bütün olmasını istiyorsanız, bu yöntemin büyük faydasını görürsünüz. Soru soranlar sonunda mutlaka tuhaf sorulara geçecektir, siz de karakterinizin yerine düşünerek hızlıca cevap vermek zorunda kalacaksınız. Bu çalışmayı yapmadan önce karakteriniz muhtemelen hikâyeye uygun olduğunu düşündüğünüz fikirlerin gevşekçe bir araya getirilmesinden ibaret olacak, oysa soru seansından sonra gerçekten canlanacak. En önemlisi de ona can verenlerin izleyiciler olması. Yazarların karakterlerini etraflarındaki kişilerle işbirliği yaparak yaratması gerekir çünkü kendi bakış açılarına fazla saplanıp kalabilir, bu yüzden çok belirgin noktaları gözden kaçırabilirler. Karakterinizin tüm hayatını yazmış ve bütün özelliklerini biliyor olsanız bile, soru-cevap çalışması olası aykırılıkları tespit etmenizi sağlar, ayrıca karakterin içini doldurur. Kendinizi karakterin yerine koyduğunuz zaman hangi durumda nasıl davranacağını anlar, sahneleri de ona göre yapılandırabilirsiniz.

Sorulması gereken malum sorular: Ne istiyor? Neye ihtiyacı var? Hayalleri neler? Korkuları neler? En güçlü yanı nedir? En zayıf yanı nedir? En büyük sorunları nelerdir?¹ Doğal olarak belirlenmesi gereken gözlemlenebilir özellikler: etnik köken, yaş, cinsiyet, cinsel tercih, boy, giyim tarzı, yaşadığı yer, iş yeri, alış

1 Bkz. Craig Batty ve Zara Waldeback, *Writing for the Screen* (New York: Palgrave, 2008).

veriş yaptığı yerler, tatile gittiği yerler, hobileri, ailesi, ilişkileri, çocukları, arkadaşları. Sonraki aşamada önemli olaylar belirlenir: geçmişi, geçirdiği hastalıklar, kazalar, inançları, umutları ve hedefleri, başarıları ve başına gelen felaketler, hoşlandığı ve hoşlanmadığı şeyler. Hiçbir detay gereksiz değil, bunun için oldukça kapsamlı bir çalışma yapmak gerekir, dolayısıyla gelişimlerini takip edip gerçekçi olmalarını sağlamak şart. Bazen fikrinizi değiştirip bazı noktaları değiştirmeniz gerekebilir. İlk fikrinize saplanıp kalmayın. İşe yeni başlayanlar karakterlerinin karanlık bir geçmişin, onları takip eden bir gölgenin olması gerektiğini düşünür ama bu şart değil. Bir karakter başından özel bir olay geçmese de dramatik potansiyele sahip olabilir. Ayrıca o kişiliğin hayatındaki önemli insanlarla ilgili detaylara da yer vermek gerekir ama, aşırıya kaçıp bağlamı detaya boğmamaya dikkat edin.

Diğer stratejiler

Karakterlerinizle ilgili göz önünde bulundurmanız gereken unsurlar: İçeride dönük/dışarı dönük; enerjisi yüksek/düşük; zihinsel açıdan mı fiziksel açıdan mı aktif; kendini ifade eden biri mi yoksa kendini ketliyor mu; iyimser/kötümser; samimi ve iyimser mi, kötü huylu ve kötümser mi; kontrolü elinde tutmaya mı ihtiyacı var; mutlaka başarılı mı olması gerekiyor; hayır demekte zorlanıyor mu; hayal gücü var mı; her şeyi olduğu gibi mi görüyor; pratik ve düzenli mi, mutlu bir kaos içinde mi yaşıyor; korku dolu biri mi; sosyal mi; kolayca pes mi ediyor; başladığı işi bitiriyor mu; dogmatik mi; tartışırken savunduğu görüşte ısrarcı oluyor mu; çatışmalı durumlarda kolayca geri adım mı atıyor?

Fiziksel Özellikler

Bedensel engeli var mı, varsa bundan ne şekilde etkileniyor; uzun, zayıf, kısa, şişman, göğsü kabarık ya da çökük; delici ya da sıcak

bakışlar; güçlü ya da zayıf çene yapısı; insanların dış görünüşlerini ve tiplerini gözlemleyip fiziksel özelliklerinin enerjilerini ve tipik davranış örüntülerini nasıl etkilediğini inceleyin. Oscar Wilde'ın dediği gibi, ancak aptal bir insan başkalarını dış görünüşlerine bakarak değerlendirmez. Nasıl hareket ediyorlar? Tereddütlü, dürtüsel, ısrarcı, talepkâr, sakın veya saldırgan. Karakterleriniz yaşayan ve nefes alan varlıklar olmalıdır.

Bombayı Patlat

Senaryonun tümünde kullandığınız bir benzetme olmalı. Nedir? Bu sembolle karakterleriniz arasında nasıl bir bağlantı var? Karakterin başlıca özellikleri nelerdir? Bunları düşünüp yazın: tuhaf davranışları, onu diğer insanlardan ayıran bir özellik, sadece dış görünüşü de değil, tüm yönleri. Hayatını başından sonuna kadar yazın. İkinci aşamada onu nasıl üzebileceğinizi, hikâyeyi nasıl sürdüreceğinizi düşünün. Bombayı patlatıp ortalığı toz duman etmek ve karakterin sınavını başlatmak için en uygun an hangisi? Faydalı bir grup çalışması, herkese güç dengesinde hangi sırada olduklarını gösteren kartlar dağıtıp, kartta yazan bilgiye göre hareket etmelerini istemek olabilir. Herkes kendi rolünü oynar ama kimse diğerinin kartında ne yazdığını bilmez. Roller oynandıkça kimin hangi konumda olduğuna dair işaretler belirmeye başlar, sonunda da güç sıralamasına göre dizilirler. Ancak bu noktadan sonra herkesin gerçek konumu ortaya çıkar.

Sahne ve Yapı

Sahne yapıyla, yani karakterle yakından ilintili olduğundan, bu konuyu karakterle ilgili bölüme neden dâhil ettiğimi anlayabilirsiniz. Robert McKee bize aşağıdaki tanımları sunuyor:

Sahneler, minyatür hikâyelerdir – çatışma bağlamında bir zaman ve mekân birliği veya devamlılığında yaşanan bir eylem,

karakterin hayatındaki değer şartlarından birini değiştirir. Bir sahne son derece kısa olabilir. Doğru bağlamda, tek bir çekimden oluşan, örneğin bir elin bir oyun kâğıdını çevirdiği bir sahne bile çok büyük değişimleri anlatabilir.¹

Bir sahneyi ne zaman bitirip bir diğerine geçmemiz gerektiğini bilmek zor olabilir. Zamanda ve/veya mekânda değişiklik olacaksa, yeni bir sahneye geçmek gerekir. Bunlar bir sahnenin iki anahtar unsurudur. Örneğin bir adam evine doğru yürüyor, birinci sahne; evine girip antrede duruyor, ikinci sahne; sonra sevgilisiyle yatakta görüyoruz, tabii başka sahne; sabah uyandığında başka sahne vs... Ama bazen sahnenin nerede değişeceği çok net olmaz, bu nedenle yeni bir sahnenin nerede başlaması gerektiğini öğrenmek önemlidir, zamana ve mekâna dikkat edilmesi gerekir. Zamanda ve mekânda örneğin kısa bir araba yolculuğu gibi çok küçük bir değişiklik olsa bile, yeni sahneye geçmek gerekir.

McKee'ye göre dikkate alınması gereken sadece iki duygu var: zevk ve acı.² Bu duyguları değerlerin değişmesiyle yaşıyoruz; izleyici, karakterin ne istediğini bildiği için onunla empati kuruyor, onu elde etmesini istiyor. Değerlerde meydana gelen değişimler, izleyicinin duygularını etkiler. Dolayısıyla, her sahnede sorulması gereken sorular: Sahnede ne oluyor? Amaç nedir? Bu sahne neden var? Hikâyenin ilerlemesinde ne gibi bir işlevi var? Bu sahnede ortaya karakterle ilgili ne çıkacak? Sahne nerede geçiyor? Önce diyalogsuz bir sahne yazın. Sahneleri numaralamanız şart değil, burada gördüklerinize benzer başlıklar kullanmanız yeterlidir.

Geçiş Sahneleri

Geçiş sahnesi yazmak bir sanattır. Buna verebileceğimiz en iyi örnek, Hitchcock'un 1959 tarihli *Gizli Teşkilat* (yazan Ernest Leh-

1 McKee, op. cit., s. 233.

2 A.g.e., s. 243.

man) filmidir. Roger O. Thornhill (Cary Grant), Rushmore Dağı'nın yakınındaki bir uçurumdan düşmek üzere olan Eva Marie Saint'in (Eve Kendall) elini tutarak onu yukarıya, trendeki ranzanın üzerine çekiyor, ardından tren biraz da komik bir şekilde bir tünele giriyor. Bir sahneden diğerine geçmek için kullanılabilecek diğer teknikler arasında, aynı konuşmanın ya da sözcüğün ikinci sahnede de tekrar edilmesi, biraz önceki el tutma hareketi gibi aynı eylemin tekrar edilmesi ya da örneğin bir aktörün dolu bardağı ağzına götürmesi, diğerinin de boş bardağı masaya koyması gibi teknikler sayılabilir. Charlie Moritz bu konuda çok usta.¹ *Çarpışma* filminde çok sayıda örnek görebilirsiniz. Bir sahnede bir kadın kapıyı çarpıyor. Sonraki sahnede coğrafi olarak çok uzaktaki bir adam irkilerek uyanıyor. Benzer ya da aynı imgeleri veya konuları kullanmak mümkün, ayrıca Moritz'in de gösterdiği gibi olayların hızı, tonu ve hissiyatı dâhil olmak üzere iki sahnedeki genel ruh hali birbirini yankılayabilir. Bir sahneden diğerine aktarılan diyaloglar veya ses efektleri de ilgi çekici şekilde kullanılabilir. Bir sahnenin sonunda uçağın kalktığını duyar, bir sonraki sahnede de havada uçtuğunu görebiliriz.

Yapı

Linda Aronson'un Paul Thompson ve Sam Smiley'nin çalışmalarından aldığı dokuz maddeli modele kısaca bir göz atalım. Birinci Perde: Normal Durum, Kargaşa (Sıkıntı), Ana Karakter, Plan, Sürpriz ... Engel'e dönüşür – Birinci Perde'nin sonu. İkinci ve Üçüncü Perdeler: Karmaşıklıklar, alt hikâyeler, yeni sürprizler ve engeller, doruk noktası (Üçüncü Perde'nin sonu), ardından Çözüm, yani hayatın nasıl devam ettiği.² Planda aynalama da yapılır, örneğin 7 numaralı madde Karmaşıklıklar, 2 numaralı maddenin,

1 Charlie Moritz, *Scriptwriting for the Screen* (London: Routledge, 2008), s. 130.

2 Aronson, op. cit., s. 57–8.

yani Sıkıntı'nın sonraki türevleri olarak görülebilir. Karakterler ve sahneler gibi yapıda da aynalama yapılabilir.

Aronson, Külkedisi masalını örnek vererek planın nasıl işlediğini göstermiştir. Engeller üç perdelik plana uyumlanabilir. Çok sayıda engel olması şart değil ama başta aşılamaz gibi görünmeleri lazım. Örneğin Külkedisi'nin üvey annesi ve kardeşleri, onun prensi görmesini engellemek için ne yapabilir? Ama prensin sık ve zengin ablalar yerine Külkedisi'ni, yani bir hizmetçiyi istiyor olması, bütün engellerin aşılabileceğini gösteriyor. Bir isteğin gerçekleşmesi ve ayakkabının kızın ayağına uyması konusunda Freud tarzı detaylı bir analiz yapmamıza gerek yok. Külkedisi masalı üç perdelik yapıya iyi bir örnek teşkil ediyor.

YAPI'nın işlevi, karakterleri gittikçe daha zor ve riskli seçimlere ve eylemlere zorlayan, her biri öncekinden daha zor ikilemlerin içine iten baskıların artarak sıralanmasıdır. Her zorlukla karakterlerin gerçek niteliği ve doğası kademeli olarak ortaya çıkar, bilinçaltı kendiliğe kadar inilebilir.¹

Kitabın tümünde bilinçaltının önemini vurguluyorum. Bilinçaltının bu denli önem taşımasının nedeni, kendi başına hareket edebilmesi ve bireyin iradesini aşabilmesidir. Kişi seçim yaparken bilinçaltı doğası yüzeye çıkar ve sadece kahramanın gerçek içsel niteliğini göstermekle kalmaz, senaryonuzun yapısını da gözler önüne serer.

¹ McKee, op. cit, s. 106.

4

Diyalog Psikolojisi

Psikolojik açıdan bakarsak, gerçek hayatta neden bir şeyler söyleriz? Tek bir sözcükten ibaretsek, neden bir şey söyleyelim ki? Her şeyi metne dönüştürme akımı 1980’lerde çok moda oldu ama ben-
ce artık bunun ötesine geçmemizin zamanı geldi. Belki kaygımızı bastırmak, belki de boşlukları doldurmak için konuşuyoruz. Birine yaklaşmak, temas kurmak için bir şeyler anlatıyor, samimi bir arkadaşımıza derdimizi döküyor ya da tanımadığımız birine yol tarif ediyoruz. Konuşarak kendimizi ifade ediyor ve iletişim kuruyoruz. Filmlerde tüm bunları konuşma olmaksızın da yapabiliriz ve mümkünse yapmalıyız. İnsanlar sinemaya gittikleri zaman görsel açıdan uyarılmak istiyor. Evet, harika karakterler ve zekice yazılmış diyaloglar da bunun bir parçası ama en iyi diyalog sessizliktir. Gayet basit. Yoksa öyle değil mi?

Daha önce iki kez sözünü ettiğim *Sosyal Ağ* filmi, bir bar sahnesiyle başlıyor. Teknoloji tutkunu Mark Zuckerberg (Jessie Eisenberg) bira içiyor, ilginç hikâyeler anlatarak bir kıızı etkilemeye çalışıyor, arkadaşının bir yaz tatilinde nasıl 300 bin dolar kazandığını anlatıyor. Senaryo yazımıyla ilgili kitapların büyük bölümünde sürekli tekrar edilen, hatta Linda Aronson’un 2006’da yayımlanan kitabındaki bölümlerden birinin başlığı¹ olan tavsiye, ‘konuşan kalfalardan kaçının’ görüşüdür. Aronson bir olayı görsel olarak gösterbiliyorsanız, içine hareket katarak anlatın diyor ve *The West Wing*

1 Aronson, op. cit., s. 448.

(1999–2006) dizisindeki yürürken konuşma sahnelerini örnek gösteriyor. Gerçi o sahnelerle *Armstrong ve Miller* (2007–10) gibi birçok komedi programında dalga geçildiğinden pek harika bir örnek sayılmaz. Şahsen ben konuşan kafalar tipindeki sahnelere karşı değilim ama zekice hazırlanmış, hatta avangard sahneler olması gerekir. Bruce Nauman'ın farklı konuşma stillerini göstermek için televizyon ekranlarını kullanması buna bir örnek olabilir.

Sosyal Ağ filmine dönersek, ilk sahnede Mark Zuckerberg çekingene ve tedirgin bir teknoloji delisine benziyor ama konuşmaları heyecan verici, sanki amfetamin almış ve durdurulamaz gibi bir hali var. İşin komiği, o barda yaşananlardan sadece birkaç yıl sonra 500 milyon kişi 'sosya ağa' dâhil olmak için Mark Zuckerberg'in sitesine girecek ve bardaki gibi sohbetler önemini kaybedecekti. Belki de senaryo yazarı buna dikkat çekmek istiyordu, çünkü Mark ne kadar uğraşırsa uğraşsın kızı elde edemedi, bu da çok paranız olsa da ya da süper icatlar yapsanız da aşkı satın alamayacağınızı gösteriyor. İlk sahnede Mark bara ancak Erica Albright (Rooney Mara) sayesinde girebildiklerini söyleyip kendi havasını söndürüyor.

Filmde Erica'nın güzel lafları var: 'Muhtelemen ileride çok başarılı bir bilgisayarçı olacaksın ama hayatın boyunca kızların seni inek ve asosyal olduğun için beğenmediğini düşüneceksin. Sana kalbimin derinliklerinden şunu söylemek istiyorum, düşündüğün şey doğru değil. Kızlar seni inek olduğun için değil, boktan bir insan olduğun için beğenmeyecekler.' Veya: 'Sanki aklından geçen her düşünce o kadar değerli ki paylaşmasan suç olur.' Ve: 'Seninle çıkmak bir kondisyon aletiyle çıkmak gibi.' Bunlar sadece Zuckerberg'i kalbinden vuran cümleler olmakla kalmayıp, Facebook ve Twitter'daki yorumlara da benziyor, yani toplumu aynalıyor.

Yukarıdaki bilgilere dayanarak kuralların yıkılabileceğini, işe yarıyorsa ve istenirse konuşan kafalar tipinde bir sahne de yazılabileceğini söyleyebiliriz. Bir dahinin hikâyesini anlatan *Sosyal Ağ* filmi de bir anlamda bir dahinin elinden çıkmış ama görsel

açıdan olağanüstü bir çekiciliği yok, yani mutlaka görsel olun tavsiyesiyle çelişiyor. Demek ki diyalog çok iyiye görsellikten feragat edilebilir, ayrıca sinematografi yazarın işi değil. İlk sahnedeki hızlı atışmalar bazıılarımızı irkiltiyor, üstelik oldukça yenilikçi bir uygulamayla figüranların sesi 'normal yükseklikte' tutularak kaydedilmiş, yani neler dendiğini anlamak için bayağı konsantre olmak lazım, bu şekilde izleyicinin dikkatini odaklaması sağlanıyor. Diğer yandan konuşmalarda Amerikalı olmayan izleyicilerin anlamayabileceği referanslar kullanılmış, hatta Amerikalıların bile takip etmekte zorlanabileceği kısımlar var. Buna rağmen olayın ne olduğu, ana kahramanın hedefi ve başlamak üzere olan olaylar dizisi net bir şekilde aktarılıyor.

Mark Erica'ya Harvard'ın elit kulüplerine girebilmek için herkesi hayran bırakacak bir şey yapmak istediğini anlatıyor. Rastgele yaptığı bir yorum kızı kaybetmesine neden oluyor, film de aslında kızı geri alma mücadelesini anlatıyor. O kısa açılış sahnesinde önemli karakterlerin sosyal konumunu, o dönemin havasını ve tüm bir kuşağı inanılmaz düzeyde etkileyerek sosyal iletişimin bir daha asla eskisi gibi olmamasına yol açacak olan genç bir dehanın içinde neler olup bittiğini görüyoruz. Filmi ilginç hale getiren bir başka unsur da, tek bir janrda olmaması: Aynı anda hem hukuki bir drama, hem biyografi, kısmen komedi, artı aşk ve iki erkek arkadaşın arasındaki sevgi dolu ilişkiyi izliyoruz.

İşin özü, film boyunca ilgi çekici şekilde görsel iletişim kurabilmek gerekiyor. Diyalog akışı kesebilir, ayrıca cansız diyaloglar bir kilometre öteden fark edilir. Kural olarak, tüm konuşmalar hikâyeyi ilerleten nitelikte olmalı veya izleyiciye karakterle ilgili bir bilgi vermelidir. Evet, insanların büyük bölümü aynı şekilde konuşup aynı dili kullanıyor olabilir, ifadeler aynı klişelerle doludur ama bir senaryoda karakterler birbirine benzese bile, konuşmalarında ayırt edici unsurlar bulunması gerekir. Burada da ilginç bir paradoksla karşı karşıyayız. Filmlerdeki gerçekçilik, filmin

içindeki gerçekçilik anlamına gelir. Yani karakterlerin konuşmaları dış dünyaya özgü değil, filme ve karakterlere özgü olmalıdır. Filmler dış dünyadaki gerçekliği olduğu gibi yansıtıyorsa, çok sıkıcı olurlardı. Jonathan Coe'nun ustaca yazılmış romanı *Uyku Evi*'nde (1997) bir film eleştirmeni başarılı bir prodüktöre bir fikir sunuyor. Fikir de oldukça basit: Bir insan seçilip hayatı boyunca takip edilecek, hiçbir düzeltme, edit gibi şeyler yapılmayacak. 70 yaşına kadar yaşarsa, film de 70 yıl sürecek. Bu fikrin yanında, Empire State binasının önüne bir kamera yerleştirip binayı çeken Andy Warhol'un *Empire* (1964) filmi aksiyon filmi gibi kalıyor. Komedi unsuru olarak karakterlerin tıpa tıp aynı olduğu ve onlardan birine âşık olan kişinin ikizleri ayırt etmeye çalışması gibi konular kullanıldığında, yine her karakterin kendine özgü bir konuşma stili olmalıdır, ancak bu şekilde bir bütün olarak algılanabilir. *Sosyal Ağ* filminde ikiz kardeşler var, komik olsun diye de ikisini aynı aktör oynuyor. İkizlerden biri daha saldırgan, bu şekilde ikisini birbirinden ayırt edebiliyoruz. İkizlerin arasında az da olsa yaş farkı olduğunu ve birinin her zaman diğerinden daha dominant olduğunu göz önünde bulundurursak, bu oldukça gerçekçi bir tasvir. Filmde kardeşlerin her ikisi de iyi eğitim almış zengin çocuklarına özgü bir stilde konuşuyor, ayrıca ikisi de kendini beğenmiş ve kibirli. Beden dilleri onları komik hale getiriyor.

Sevilen İngiliz tiyatro ve televizyon oyuncusu David Jason bir senaryoyu okuduğu zaman özellikle aradığı bir şey olmadığını çünkü bir diyalogdaki hangi özelliğin izleyiciyi güldüreceğini bilemeyeceğimizi söylüyor. Her ikisi de büyük başarı kazanmış olan *Open All Hours* (Hep Açıgız - 1976-85) dizisinde Granville ve *Only Fools and Horses* (Sadece Aptallar ve Atlar - 1981-2003) dizisinde Del Boy rollerini canlandırmış olan Jason, iyi yazılmış bir diyalogu nasıl kullanacağını bilen usta bir aktör. Diğer yandan, 18 ay sahnede kalan *No Sex Please We're British* (Seks İstemiyoruz Biz İngiliziz - yazar Anthony Marriott ve Alistair Foot, 1973) gibi

tiyatro oyunlarında rol aldığı için, hem iletişimin hem de kome-
dinin bedenle yakından bağlantılı olduğunu biliyor. Sözel komedi
her zaman en çok güldüren komedi türü değil. Eric Morecambe
ve Tommy Cooper, daha yakın dönemde de (Eric Morecambe'ye
benzeyen) Vic Reeves gibi başarılı İngiliz komedyenler daha ağız-
larını açmadan izleyicileri güldürebiliyor. Bunu nasıl yapıyorlar?
İnsanların özdeşim kurabildiği komik bir aura yarattılar, David
Jason'un Del Boy karakteri de öyleydi. Yeni yazarlar diyalogdan
korkuyor, çoğu da iyi bir diyalog yazmanın zor olduğunu biliyor.
Onlara yardımcı olmak için eski bir söylemi tekrar edelim: Emin
değilsen senaryoya koyma. Onun yerine eylemleri kullan. Zaten
sahne oyunu yazmıyoruz. David Thewlis'in büyüleyici bir mono-
logla metafizik konusunda konuştuğu Mike Leigh'in *Çıplak* filmi
birkaç istisnadan biri. Soru-cevap çalışmasını ve diğer yöntemle-
ri kullanarak yeterince kaliteli karakterler yaratırsanız, konuşma
örüntülerini ve diyaloglarını bulmak da daha kolay olacaktır.

Charlie Moritz'in *Film ve Televizyon İçin Senaryo Yazımı* kita-
bında belirttiği gibi, en iyi diyaloglar ifade edilenler değil, bastır-
ılanlardır. Söylenmeyen şeyler izleyicinin merakını çeker, ilgisini
canlı tutar. Seyirci satırların arasında neler olup bittiğini anlamaya
çalışır. Kimse yazarın fikirlerinin sansürsüz şekilde ifade edildiği
konuşan kafalar tipi sahneler izlemek istemez. Bu tarz diyaloglar
tiyatro sahnesine uygundur, beyazperdedeyse görsel imkânlar çok
daha fazla. Moritz'in dikkat çektiği bir başka önemli nokta da,
diyalogların sadece sözcüklerden oluşmadığı, sözcüklerin arasın-
daki boşlukların da önemli olduğu. Yazar Tom Stoppard bu tarz
boşlukları veya duraklamaları ustaca kullanmasıyla ünlü. Stop-
pard'ın yanı sıra oyun yazarları Harold Pinter ve Samuel Beckett
de bu yöntemi kullanarak insan psişesinin derinliklerine inmeyi
başarıyor. Sessizliği kullanan yazarlar bizi dilin ifade kapasitesini
sorgulamaya yöneltiyor. Dil, kim ve ne olduğumuzu ifade etmeye
yeterli mi? Yoksa bir yandan bizi özgürleştirirken, diğer yandan

kapana kısılmamıza mı neden oluyor? Hepimiz kendimizi dille ifade etmeye o kadar alıştık ki, duraklamaları ve sessizliği kullanmak gibi teknikler bir an kendimize gelip ‘acaba kullandığımız dil arzu ettiğimiz ifade düzeyini karşılıyor mu’ diye düşünmemize neden oluyor. Bu sorgulama, ‘aşinalığı kırmak’ olarak tanımlanan edebiyat kuramını hatırlatıyor.

Yukarıda sözü geçen yazarların yanında biraz hantal kalıyoruz. Bazı insanlar sosyal etkinliklerde gevezelik eder, hatta bazen ne dediklerini bilmeden konuşurlar çünkü rahatsız edici bir sessizlik olmasını istemezler, sanki konuşma bir an bile kesilse fazla geleceğinden ya da bir boşluk olursa aslında o insanlarla aralarında gerçek bir bağlantı olmadığının ortaya çıkacağından korkarlar. Bir boşluk olmasına izin verdikleri anda varoluşun anlamsızlığı onları yutacak ya da durum kontrolden çıkacaktır, dolayısıyla bu tarz durumları engellemek için ellerinden geleni yaparlar. Konuya felsefi açıdan yaklaşarak bu korkunun nedenini sorgulamak gerektiğini düşünüyorum. Günümüzde sözlü ve yazılı iletişim kakofoni halini almış durumda. iPod’lar, telefonlar, televizyon, dijital yayın yapan radyolar, bilgisayarlar, iPad’ler ve daha birçok yeni teknoloji sürekli dikkatimizi çekmek için rekabet ediyor. Neden sürekli sese ihtiyaç duyuyoruz?

Yapılan bir araştırmada, cep telefonlarının zil sesi nedeniyle kuşların ötüşünde kayda değer bir değişiklik olduğuna dair veriler bulundu. Uç noktada bir yorum yapıp, gittikçe artmakta olan bu aşırı gürültünün varoluş bağlamındaki temel yalnızlığımızla yüzleşmemizi engellediğini söyleyebiliriz. Birçok dini tarikatta yeni müritler zihinlerinin netleşmesi için bir süre yalnız bırakılır, ayrıca dini kurumların bir kısmı sessizliğin hâkim olduğu dinlenme yerleri tedarik eder. İnsanlar bir süreliğine bu ücra yerlere gidip kendileriyle ve dünyayla ilgili düşüncelerini netleştirir, her şeye yeni bir gözle bakmaya başlarlar. Hem İsa hem de Buda’nın zaman zaman dünyadan çekilerek yalnız kaldıkları biliniyor.

Sessizlik konusu psikolojik açıdan yukarıda sözünü ettiğim bastırma kavramıyla bağlantılı. Söylenmeden bırakılan şeylerin sözcüklerden daha fazla anlam taşıdığı durumlar var. İzin verirsiniz kendimden bir örnek vermek istiyorum. Arkadaşım evleniyordu ve benden Tavistock, Devon'daki bir kilisede yapılacak olan düğünde bir pasaj okumamı istedi. Arkadaşım Richard Dawkins düzeyinde ateistti, bu konuda nutuklar çeken gerçek bir Nietzsche'ci olduğunu söyleyebilirim. Ama okumamı istediği pasaj, İncil'in Kral James versiyonundan bir parçaydı. Bu İncil ailesinde nesilden nesile geçen çok eski bir kitaptı. Metin son derece kısaydı, sorun çıkmaz diye düşündüm, ama düğünlerde sık sık okunan 1 Korintliler 13 bölümünün ortasına geldiğimde, dehşet içinde satırları karıştırdığımı ve okuduğum yeri kaybettiğimi fark ettim. Başıma gelenlere inanamıyordum, ama bir şey belli etmedim ve sessizce metne bakarak, sanki yeni anlamlar çıkarmışım gibi yaptım. Harold Pinter'in tiyatro oyunlarındakine benzer bir duraklama oldu. Kilisedeki herkesin benimle birlikte havada asılı gibi durduğunu ve bir beklenti içinde olduğunu hissedebiliyordum.

Sonra okuduğum yeri bulup hiçbir şey olmamış gibi devam ettim. Törenden sonra herkes beni o 'manidar duraklamayla' ilgili içtenlikle tebrik etti. Dikkatimiz dağılmak üzereydi ama duraklama ilgimizi çekti, beklenmedik bir deneyim yaşadık, pasajın anlamına yeniden kafa yorduk gibi yorumlar yaptılar. Yani o duraksama, Budist meditasyonlarında olduğu gibi, beyinlerine uyanıp o ana geri dönme imkânı vermişti. Okumaya doğru yerden devam edip etmediğimi bile bilmiyorum ama önemli değil. Performasın yarattığı duygu istenen sonucu verdi. O sessizlikle, bilinçli ya da bilinçsiz şekilde izleyicilere okunan pasajın içine nüfuz edebilme imkânı sağlamış oldum. O boşluğu kendilerinden bir parçayla doldurmak zorunda kaldılar, zaten duraklamaların gücü de buradan geliyor.

Sık sık kendi kendimize çözümleme yapmak için de yazarız ama izleyicilerin çok sayıda film izlediğini unutmayın. Her şeyi

olduğu gibi sunar, boşluk bırakmaz, çoklu anlam katmanları sunmazsak, yazdıklarımız duvar kâğıdı etkisinin ötesine gitmeyecek, arka plan dolgusu gibi kalacaktır. Bir olay bir kez açıkça dile getirildikten sonra, ardından gelen dallanıp budaklanmalar, nüans düzeyleri ve mecaz katmanlarının sayısı sınırlı olur. Yaratıcı yazılar kilitlenmemeli, açık olmalıdır. Birden fazla anlam katmanı ve çeşitli yollar sunmayı hedefleyin. İkircikli ve çok katmanlı sunumlar yoruma daha açık olduğundan, izleyici filmin dünyasına girmek için daha fazla fırsat bulur, ayrıca onlara yapacak bir şeyler bırakmış olursunuz. Yeni yazarlarda biraz fazla didaktik, fazla öğretici olma eğilimi görüyorum. Oysa okuyucunun ve izleyicinin “Acaba şunu mu demek istedi? Bu olayın altında yatan anlam nedir” gibi sorular sormasını, kafa yormasını sağlamak gerekiyor.

Tüm bu teknikler senaryoya anlam katar ve daha zengin bir sanat eseri yaratmanızı sağlar. Karakteriniz açıkça konuşmak yerine konunun etrafında dolanabilir ya da çift, hatta üç anlamlı cümleler kurabilir. Örneğin komedilerin büyük bölümü çifte anlamlı ifadelerle dayanır. Ekranda gördüğümüz en başarılı iletişim karmaşalarının bir örneği, *İki Ronnie* (1971-1987) programındaki ‘Mastermind’ bilgi yarışması skecidir. Çeşitli programlarla dalga geçilen komedi programında, Ronnie Barker bilgi yarışmasının sunucusu Magnus Magnusson’u canlandırarak sorular sorar, Ronnie Corbett de soruları cevaplayan yarışmacı rolündedir. Yarışmacı soruları yanlış sırada cevaplar, her soruda bir önceki sorunun cevabını verir. Asıl şaşırtıcı olansa, diyalog ilerledikçe verdiği cevapların örtülü şekilde o anda sorulan soruya da uymaya başlamasıdır.

Bu tarz skeçler bize izleyicilerin anlam yaratma konusunda ne kadar becerikli olduğunu ve geleneksel anlamların bozulup saptırılmasını arzuladığını gösteriyor. Ayrıca önceden belirlenmiş anlamlara duyulan ihtiyaçla ilgili kuramı da teyit ediyor. Bakhtin’in ‘karnavalesk’ olarak tanımladığı komik ve mecazi ifadeler, bir tiyatro oyununun ya da filmin veya televizyon programının güven-

li sınırları içinde geleneksel anlamların ihlal edilmesini sağlıyor. Aslında sonunda normal anlamları pekiştiren ve statükoyu yeni baştan onaylayan bir süreç ama en azından bir süreliğine de olsa sınırlar aşıyor. Öğretici olmamaya çalışın. Gerilim yaratan diyaloglar, anlamı ve daha kapsamlı bir temayı ağ gibi ören tekrarlar ve anahtar cümleler senaryoyu zenginleştirir. Bu uygulama, Çehov'un silahı işlevi de görebilir. Buna örnek olarak, *Ucuz Roman* filminde Jules'in yani Tetikçi 1'in (Samuel L. Jackson) *Eski Abi*'teki Hezekiel 25:17'den yaptığı alıntı ya da *Yıldız Savaşları* filmindeki 'gücü hisset' ifadesi gösterilebilir.

Moritz diyalog yazarken aşağıdaki tuzaklara dikkat etmemizi tavsiye ediyor. Onun çalışmasını geliştirerek maddeler halinde sunuyorum:

Diyalogla İlgili Önemli Bilgiler

- Sonu gelmeyen gevezeliklerden kaçının, yani karakterleri uzun uzun konuşturmayın. Gerçek hayatta insanlar böyle konuşuyor olabilir ve tabii zaman zaman konuşmaları biraz uzatabilirsiniz ama abartmayın. Belki karakterlerinizden birinin çenesi düşüktür, hikâyenin yapısı için gereklidir, Enneagram'ı kullanarak örneğin o kişiliği dost canlısı bir Üç numara olarak tasvir edebilir, karşısına da az konuşan ve insanlardan uzak duran bir Dört numara koyarak tezat yaratabilirsiniz ama unutmayın ki senaryo gerçek hayat değil. Malumun ilamı gibi görünebilir ama bence tekrar etmekte fayda var. Gerçek sanat sadece hayatı yansıtmaz, onu paradoksal, alaycı ve biraz da çarpık şekilde kullanır, kurgu vasıtasıyla kitlelere yeni gerçekler sunar.
- Paradoks, diyaloglar dâhil olmak üzere ilgi çekici hale getirmek istediğiniz her şeyde mevcut olması gereken bir unsurdur.
- Hikâyeyi mümkün olan en kısa yoldan anlatmaya odaklanın. Bu talimata uymayan bazı harika diyaloglar da var, daha

önce *Çıplak* filminden örnek vermiştim ama işin görsel yanına odaklanmak şart. Yönetmen David Fincher sahnelerini mümkün olduğu kadar kısa tutmaya çalıştığını söylüyor. Ama *Sosyal Ağ* filmindeki uzun açılış sahnesiyle sözünden biraz dönmüş oldu. Diğer yandan, bu istisna için üç hafta boyunca prova yapılmış, Fincher senaryonun yazarı Sorkin’le her sözcüğün üzerinde durarak, iletmek istediği anlamı taşıdığından emin olmak istemiştir. Bir masada oturan iki kişi arasında geçen bu sıradışı 10 sayfalık konuşma sahnesi 99 kez çekilmiş. Uzun ve atışmalı diyalog yazma konusunda bilgi edinmek için incelenmeye değer olduğunu düşünüyorum.

- Konuya gerçeklik ve pratiklik açısından bakın. Konuşmaları sahnenin ilerleyen kısımlarına, mümkün olduğu kadar ilerisine yazın ve ilk fırsatta bitirin. Latince ‘in medias res’, yani ‘olayların ortasında’ terimi oldukça faydalı. Olayın en heyecanlı anında, aksiyonun ya da konuşmanın ortasında başlamak anlamına geliyor. Bu yaklaşım, diyalog yazma ve özellikle de düzeltme sürecinizi etkileyecektir.

- Zekice yazılmış atışmalarla sırf laf olsun diye yapılan konuşmalar arasındaki dengeyi dikkatle takip edin. İzleyici bir barda ya da evde yapılan rastgele konuşmalarla ilgilenmez. Karakterle ilgili bir şeyler öğrenmesini sağlayan ilgi çekici diyaloglar duymak ister. Ama tabii denge unsurunun hayati önem taşıdığını da unutmayalım. Örneğin *Ucuz Roman* filminde Avrupa’da bira ve hamburgerle ilgiliymiş gibi görünen bir konuşma, konuşanların bir grup öğrenciyi katletmek üzere oldukları göz önüne alındığında birden sürreal, hiper-gerçek ve komik bir diyalog halini alıyor. Filmde farklı sahneler arasında harika bir ritim yakalanmış, bir sahnede banal ve sıradan bir konuşma geçerken, bir sonrakinde vahşi dini konuşmalar ve şiddet görüyoruz. Bir başka soru da, rastgele ne kadar rastgele olmalı sorusudur. Bir konuşma ilk bakışta rastgele gibi görünebilir ama aslında her sözcük belli bir anlam ve önem taşımalıdır. Yine *Çıplak* filminden örnek vererek, Johnny’nin uzun monoloğunun harika bir şekilde yapılandırıldığını söyleyeceğim. Diyalog

'kurallarını' yıkıyor olabilir ama bunu eğlendirici bir şekilde yapıyor ve içinde filmin varoluş temelini barındırıyor.

- Karakterlerinizi ne zaman susturacağınızı bilin. Diyalog, karakterle ve hikâyeye ilgili bir şeyi ortaya çıkarsın ve bitsin.
- Kaçınmanız gerekenler: gereksiz nezaket sözcükleri, örn. Merhaba! Nasılsın? İyiyim, sağol, sen? Tanıştığımıza memnun oldum vs. bunları atın; aşırı açıklama yapmayın; gereksiz tekrar yapmayın; tonu kaybetmeyin; ritmi kaybetmeyin.
- İzleyicinin görebildiği şeyleri söze dökmeyin. Bu önemli bir nokta ama tüm kurallarda olduğu gibi bunda da istisnalar olabilir.
- Normal şartlar altında bir konuşmada isim kullanmaya gerek yoktur; konuşurken birbirimizin adını kullanmayız ancak bir şeyi vurgulamak için ya da örneğin çocuğunu azarlayan annenin ona Ed demek yerine dikkatini çekmek için tam ismini kullanıp 'Edward' diye hitap etmesi gibi durumlar haricinde, ayrıca belli bir insanı işaret etmek istediğimizde, örneğin telefonda şu kişi arıyor gibi ifadeler dışında isim kullanmaya gerek yok.
- Diyaloglar karakterlerin kişiliğine uygun olmalı, onların konuşma şeklini yansıtmalıdır, dolayısıyla kendinizi işin içine katmamaya dikkat edin.

Aşağıda bir senaryo örneği göreceksiniz; altı dakikalık bu kısa filmin adı *Fırtınalı Hava* (yazan ve yöneten Ben Richards, 2011).

AÇILMA:

'Fırtınalı Hava' şarkısı enstrümantal olarak çalınır, jenerik akar.

DIŞ MEKÂN- ÇİÇEKÇİ - GECE

Çeşitli çiçeklerin ve buketlerin renkleri dükkânın içini renklendirirken havaya bir sükûnet hâkim olur. Dükkânı geniş ön vitrinden görüyoruz.

Gökten düşen birkaç yağmur damlası kanvas tentenin üzerinden seker. Aniden bir yağmur bastırır. Su bulutlardan yere büyük bir güçle akmaktadır.

HANNAH - yirmili yaşlarının sonunda, sıradan görünüşlü, kitap kurdu - yağmurdan kaçarak tentenin altına sığınır, düzgün ve şık kıyafeti sırılsıklam olmuştur. Başının üstünde tamamen ıslanmış bir dergi tutar. Soluklanır ve vitrini ayna gibi kullanarak yüzüne akan rimel lekelerini siler.

JOHNNY - yirmili yaşlarının sonunda, biraz inek görünüşlü, zayıf - takım elbisesi sırılsıklam olmuş şekilde tentenin altına sığınır. Başının üzerinde bir gazete tutmaktadır ama yağmurdan korunamaz. Durmaya çalışırken ayağı kayar ve Hannah'ya çarpar.

Kollarıyla bacakları birbirine dolanmış olmasına rağmen, vitrine tutunarak dengelerini bulmayı başarırlar.

JOHNNY

Özür dilerim. Hep bu yeni
ayakkabılar yüzünden. Çok
özür dilerim.

Uzanıp Hannah'nın omuzundan suları süpürür. Hannah hemen bir adım geri çekilir, kişisel alanının bu şekilde ihlal edilmesine şaşırmıştır.

Johnny derin derin içini çeker ve diğer yana döner, elini saçlarından geçirir, saçları tuhaf bir açıyla dik durur.

Hannah Johnny'ye kaçamak bakışlar atar, saçlarına bakar. Johnny kızın kendisine baktığını fark eder, saçlarının halinden habersiz o da kıza bakar. Hannah ona yaklaşır ve saçlarını düzeltir. Johnny utanmış şekilde gülümser.

Kıza elini uzatır.

JOHNNY (DEVAM)

Adım Johnny.

Hannah, Johnny'nin elini sıkar.

HANNAH

Hannah.

Hannah ismini söylerken gökte şimşek ÇAKAR. Hannah korkuyla zıplar ve Johnny'nin koluna sarılır. Tedirgin bir şekilde göğün gürlemesini beklerken Johnny'nin kolunu tutmaya devam eder. Gök GÜRLEYİNCE, başını omuzuna gömer.

Hemen utanır ve geri çekilir.

HANNAH (DEVAM)

Özür dilerim. Şimşekler beni korkutuyor.

JOHNNY

Sorun değil. Zaten, yani, kolumu kullanmıyordum.

Tedirgin bir şekilde güler, Hannah'nın kafası karışmış gibidir ama nezaketen güler.

İkisi de sokağa, duracakmış gibi görünmeyen yağmura bakar.

HANNAH

Sence ne kadar sürer?

JOHNNY

Yağmur mu? Umarım fazla
uzun sürmez. Eve gitmem
lazım.

HANNAH

Evde bekleyen biri mi var?

JOHNNY

Köpeğim evde yalnız. Açlık-
tan ölecek.

HANNAH

Aa, cinsi ne?

JOHNNY

Yavru labrador.

HANNAH

Adı ne?

JOHNNY

Kino.

HANNAH

Oh, sıradışı... bir isim.

JOHNNY

Öyle mi? Eh, diğerlerin-
den farklı bir isim bulmak
istedim. 'Bobi' diye bağı-

rıp aynı anda elli köpeğin
koşup gelmesini istemiyor-
dum. Yani.

HANNAH

(anlayışlı bir tavırla)

Haklısın.

JOHNNY

(heyecanla)

En sevdiğim şeylerden biri
Kino'dan daha hızlı koşmaya
çalışmak. Şimdilik bana an-
cak yetiştiriyor ama yakında...

Hannah'nın yüzündeki üzgün ifadeyi fark eder.

JOHNNY (DEVAM)

Ne oldu?

HANNAH

Benim evde bekleyen bir
köpeğim yok.

Bunu söylerken yalnızlığını ve hafifçe de ümitsiz
olduğunu saklamaya çalışır.

JOHNNY

Oh.

Hannah'ya güven verici şekilde gülümser. Bir şim-
şek daha ÇAKAR, Hannah yine Johnny'ye sarılır.
Johnny elini kızın omuzuna koyar, kız onun bu
davranışından memnun olur, rahatlar. Yavaşça bir-
birlerinden ayrılırlar.

Johnny Hannah'ya şefkatle bakar, yanağındaki rimel lekesini siler, yüzüne düşen ıslak saçları kaldırır. Hannah da onun ceketini ve yakasını düzeltir.

ALICE - yirmi yaşında ve oldukça güzel - yağmurdan koşarak kaçıp tentenin altına sığınır, aralarındaki havayı bozar. Ne yaptığının farkında değildir. Kısa eteğini ve sarı saçlarını düzeltir.

ALICE

Of, amma da yağıyor değil mi?

Hannah'yla Johnny'ye bakar ama onlar cevap vermezler. Alice biraz şaşırmış gibidir.

JOHNNY

(canlı bir sesle)

Evet, çok yağıyor.

Alice ve Johnny birbirlerine nazikçe gülümserler, Hannah Alice'e kızgın bir bakış atar. Alice gerginliği fark eder ve kendini rahatsız hissetmeye başlar.

ALICE

Eee... Peki o zaman, hoşça kalın.

Yeniden yağmura çıkmadan önce kendini hazırlar. Johnny onun gidişini izler.

HANNAH

(üzgündür)

Kimdi o?

JOHNNY

Kim? Burada sadece biz
varız.

Bir şimşek daha ÇAKAR ama Hannah bu kez yerinden
zıplamaz. Korkusunu kontrol etmeye çalışarak
Johnny'nin elini sıkar.

Bir ANNE bir bebek arabasını iterek koşar, bebek
arabası yağmura karşı korumalıdır, kadın ıslan-
maktadır. Hem Johnny hem de Hannah bu görüntüye
güler.

HANNAH

(sohbet havasında)

Bir gün çocuğun olmasını
istiyor musun?

JOHNNY

Evet.

HANNAH

Kaç tane?

Johnny tam cevap verecekken Hannah onun sözünü
keser.

HANNAH (DEVAM)

(ciddi bir sesle)

Ama onlara komik isimler
koyamazsın. Sonra herkes
onlarla alay eder.

JOHNNY

Peki.

Kolunu koruyucu bir tavırla Hannah'ya sarar. Hannah ona sokulur, yağmur azalır, sonra aniden durur.

İkisi de sokağa bakar, sonra Johnny elini te-reddütle dışarı uzatarak yağmurun tamamen durup durmadığını kontrol eder.

HANNAH

Sence uzun sürer mi?

Johnny önce göğse, sonra Hannah'ya bakar, güven verici şekilde gülümser ve Hannah'nın elini tutar.

JOHNNY

Evet.

Birlikte tentenin altından çıkarlar. Johnny'nin ayakkabıları ıslak kaldırımında kayar, Johnny düşer ve başının arkasını kaldırımın kenarına vurur.

KARARMA.

Jenerik akarken 'Fırtınalı Hava' şarkısı çalar ve yağmurun sesi duyulur.

Bu sahne benim 'yükü anlam' dediğim duruma çok iyi bir örnek teşkil ediyor. Sahnedeki her şeyin altında güçlü bir alt metin var, her şey çift anlamlı. Her cümle yüzeydeki anlamına ilave anlamlar taşıyor. Merak uyandıran diyaloglar derken tam olarak bunu kastediyordum. İki kişi yağmur yağarken bir çiçekçi dükkânının önünde 'tesadüfen' karşılaşıyor. Çiçeklerin ve yağmurun neredeyse mistik ve efsanevi bir ortam yarattığı romantik bir yer. Belki de ilk görüşte aşka tanık oluyoruz. Böyle şeyler sadece filmlerde değil,

gerçek hayatta da başımıza gelebilir. Johnny (Napoleon Ryan) yağmurdan kaçıp tentenin altına koşarken ıslak kaldırımında kayıyor ve Hannah'yla (Jessica Sherman) çarpışıyorlar. Ayakkabılarında bir sorun var. Ayakkabılar, 236-238. sayfalarda ele alacağım Çehov'un silahı işlevini görecek, izleyiciler de bunu seziyor. 'Kader gibi önceden belirlenmiş' senaryoların en iyi yazı stili olduğunu söylemiştim. İzleyiciler ayakkabı olayını bilinçaltı şeklinde de olsa fark eder ve o sırada önem vermese bile, bir kez olaya tanık olduktan sonra olabilecek kaçınılmaz olarak görmeye başlar. Son olayda çok yaşasalar bile, bir yanları bunun mutlaka olması gerektiğini biliyordur.

Johnny Hannah'ya çarptığı için özür diliyor, sonra da çifte anlamlar başlıyor. Johnny Hannah'nın 'Sence ne kadar sürer?' sorusuna 'Yağmur mu?' diye cevap veriyor ve iki yabancı olmalarına rağmen ilişkilerinden bahsetmeye başlıyorlar. Ama aslında aralarında bir ilişki yok, bu nedenle durum biraz sürreal ve saçma diye düşünebiliriz. Diğer yandan birçok ilişkinin ne kadar geçici olduğunu vurguluyor. Ayrıca sinemanın zamanın ötesine geçme gücünü de görüyoruz çünkü hayatta başımıza gelebilecek her şey bir filmde yedi dakikadan az bir zamanda yaşanabiliyor. Johnny ve Hannah orta sınıfa mensup, iyi giyimli ve görünürde normal insanlara benziyorlar ama ikisi de çok yalnız. Sahnede derin bir varoluşçu nitelik var.

Film bizi bir yolculuğa çıkarıyor ve ikisinin karşılaşmasına, âşık olmalarına, 'oldukça güzel' bir kızın tehdit oluşturmalarına, Johnny'nin kızın farkına bile varmamasına, çocuk sahibi olma ve isim koyma konusundaki konuşmalara ve 'evet' ifadesine tanık oluyoruz. Yağmurda rastlantı eseri karşılaşmaktan, kalıcı bir ilişkiye geçiliyor. En güzel tarafı da, bu olanların filmin dünyasında gayet normal ve mantıklı görünmesi. Bir filmin dünyası inandırıcı olacak şekilde hazırlandıysa ve normal şartlarda 'gerçekliğin kurallarına' uymayan şeylerin o dünya için mantıklı olduğu gösterilebiliyorsa,

o filmde her şey olabilir. Okuyucuların ve potansiyel izleyicilerin yarattığımız dünyada yaşamasını amaçlıyoruz, bunu yapmanın tek yolu da bu dünyada yaşamak.¹

Üstelik bütün bunlar birkaç dakikalık bir sürede, kısa bir yağmur fırtınası sırasında olup bitiyor. Tabii bunların gerçek hayatta olması onlarca yıl alır. Film Johnny'nin düşmesiyle sona eriyor, bu şekilde kayan ayakkabılara geri dönüyoruz ve kahramanın öleceğini anlıyoruz. Onları bir araya getiren nesne, ayıran nesne oluyor. Bütün bunlar olurken çiçekler her şeye tanıklık ediyor, sanki bir ekran görevi görüyor. Filmde ima edilen tüm törenlerde, yani evlilikte, doğumda ve ölümden çiçek bulunduğunu unutmayalım. Bence mükemmel bir kısa film senaryosu örneği. Kesik ve tedirgin diyalog hem karakterleri karikatürize ediyor hem de önemli bir alt metin tedarik ediyor.

Son olarak, diyaloglara daha şiirsel şekilde yaklaşmak gerektiğini belirtmek istiyorum. Bu işi yaparken şiirsel olabiliriz. Antonin Artaud tiyatrodan bahsederken sihir ve büyüye geri dönüşüme gerektiğini savunuyor.

Tiyatro, dilin söze dökemediği şeyleri ifade etmeyi hedeflemeli. Sözcükler her şeye yetmez ve sabit niteliklerinden dolayı düşüncelerin gelişmesini teşvik etmek yerine onları durdurup paralize ederler. Konuşma dilini eski sihirli ve büyüleyici karakterine kavuşturmaya çalışıyorum.²

Amos Vogel'e göre dil, konuşma ve diyalog yozlaştı, sözcükler artık boş ve aldatıcı. Filmin sunduğu görsel özellikler göz önüne alındığında, sözel olarak ifade edilemeyen şeylerin üzerinde durmak önem kazanıyor. Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Werner Schroeter, R. W. Fassbinder gibi yapımcılar dili yarı-soyut şekilde kullanmayı tercih ediyor, örneğin

1 Bkz. Linda Anderson, *Creative writing: a Workbook with Readings* (Abingdon: Routledge, 2006).

2 Antonin Artaud, *The Theatre and its Double* (New York: Grove Press, 1958), s. 110.

geleneksel yöntemle eyleme eşlik eden bir dil yerine, eylemden önce veya sonrasında yerleştiriyorlar. Bir başka yöntem de dili müzik gibi, ‘şiirsel, çağrışımsal imalar’ olarak kullanmak.¹

1 Amos Vogel, *Film as a Subversive Art* (New York: Random House, 1974), s. 107.

5

Bireyleşme

Sırların Zamanlaması

Hepimiz şöyle esaslı bir sır dinlemeyi, hatta anlatmayı severiz. Başkasının bilmediği bir şey öğrenince daha değerli ve özel bir bilgi almış gibi hissederiz. Sırlar belli bir güç barındırır, hatta öğrenilen bir sır başkaları üzerinde güç sahibi olmamızı bile sağlayabilir. İyi bir hikâye nasıl olmalı? Fıkra gibi anlatım şekli ve zamanlamaya mı bağlı, yoksa iş içerikte mi bitiyor? Bütün iyi hikâyelerde gizli bir şeyler ortaya çıkar, örneğin bir sır yavaş yavaş anlaşılır, hikâyenin enerjisi de o sırrın ortaya çıkış şekliyle ilgilidir. Artık internetin de katkısıyla bütün sırlar ve gizli bilgiler herkesin erişimine açık hale geldiği için, senaryo yazarları bu konuya daha fazla kafa yormak zorunda. T.S. Eliot'un 'hikâyenin sonu başında gizlidir, yazmaya da sonundan başlamalıyız' görüşünden bahsetmiştim. *Amerikan Güzeli* filmi bu yaklaşımın en iyi örneklerinden biri. Hayatın en büyük gizemlerinden biri, yani hepimizin sonunda ölecek olması sürekli bir yana itilir ama bu filmde büyük 'sır' daha baştan açıklanıyor. Dış ses bize bugünün ana karakterin hayatının son günü olduğunu söylüyor. Ama filmdeki asıl sır, kızı kimin öldürdüğü.

Birçok filmde insanların yıllarca bastırdıkları rahatsız edici gerçeklerle yüzleştiğini görürüz. *Amerikan Güzeli*'nde de karakterlerin büyük bölümü üzücü gerçeklerle yüzleşmek zorunda kalıyor. En derin psikolojik ihtiyaçlarımızdan birinin, başkalarının derin psikolojik ihtiyaçlarıyla etkileşim kurmak olduğunu inkâr ede-

meyiz. James Hughes'un gösterdiği gibi, yaratıcı sanatçılar olarak bizlerin kimliği, ürettiğimiz eserlerle yakından bağlantılı. Hughes, Jung'dan alıntı yaparak, şu soruyu soruyor: Goethe mi Faust'u, Faust mu Goethe'yi yarattı? Bu soru bizi senaryo yazarlığıyla alakalı ilgi çekici bir noktaya taşıyor. Karakterler kendi kendilerini yazar, hatta yazar karakteri değil, karakter yazarı yaratır demiştik. Ama bununla kalmayıp bizim bir parçamız oluyor, psikolojik gelişimimiz için hayati önem taşıyorlar. İşte bu yüzden yaratıcı insanlar eserlerine çok bağlı oluyor, yeniden yazılmasından veya düzeltilmesinden rahatsızlık duyuyorlar, eleştiri almak da onlara zor geliyor. Karakterlerimizi ve eserlerimizi ne kadar iyi anlarsak, kendimizi de o kadar iyi anlamış oluruz (ve tabii kendimizi ne kadar iyi anlarsak, karakterlerimizi de o kadar iyi anlarız). Senaryo gibi yaratıcı eserler, yazarın birçok farklı yönünün birbiriyle savaşmasını gerektirir. Biz ölmedikçe bu savaşın asla sona ermemesini umuyoruz. Ayrıca yazarlar bu savaşa tanık olmak zorunda.

Büyük beğeni toplayan Fransız *Seni O kadar Çok Sevdim Ki* (yazan ve yöneten Philippe Claudel, 2009) filminde en büyük sırlardan biri, ana karakter Juliette Fontaine'in (Kristin Scott Thomas) 15 yıl hapis yatma nedeni. Evet, izleyici bir tahminde bulunuyor, hapiste bu kadar uzun süre kalan biri, cinayet gibi oldukça ağır bir suç işlemiş olsa gerek, zaten kadın da gerçekten cinayet işlemiş ama tabii ki olay bununla bitmiyor. Cinayet birçok toplumda tabu sayılıyor ve hepimizin ilgisini çekiyor. Yani birini öldürmek, olabilecek en aşırı sınır ihlali. On emirden biri 'öldürmeyeceksin', bu yüzden hem haberlerde hem de roman ve film gibi kurgusal ortamlarda en çok işlenen konu oluyor. Birini bu sınırı ihlal etmeye hangi olaylar itebilir? İlk bakışta mantıksız görünen şartlarda bile, davranışların arkasında bir neden olduğuna inanmak isteriz. Bilimin de katkısıyla, neden-sonuç ilişkisi tüm düşünce şeklimize hâkim olmuştur. Thomas Szasz'a göre, geçmişte dini inançlar güçlüyken ve bilim henüz fazla ilerlememişken, sihir tıbbın yerini tutuyordu ama bi-

limin güçlendiği, dinin zayıfladığı günümüzde artık tıp sihir gibi görülüyor. Ama aslında olay bu kadar basit değil. Din zayıflamadı, hatta politika dindarlaştırıldı ve artık hem dini hem de bilimsel açıklamalar yapılıyor. Filme dönersek, cinayet o kadar yasak, o kadar aşırı bir eylem ki, arkasında mutlaka bir nedenin yatması gerektiğini düşünüyoruz. Üstelik filmde kadın kendi oğlunu öldürdüğü için durum daha da vahim bir hal alıyor. Yani bundan daha affedilmez bir suç olabilir mi? Voltaire birini anladığımız zaman affedebileceğimizi söylüyor, biz de aslında karşımızdaki insanı anlamak istiyoruz. İnsan hayatının derinliklerine inmek istiyoruz. Zaten insanların hikâye dinlemesinin, izlemesinin ya da anlatmasının temelinde de bu istek yatıyor. Amaç eğlenmek mi? Belki korku filmlerini izlerken olduğu gibi bir çeşit 'utançla karışık eğlenme' olabilir. Senaryonuzdan insani deneyimlerle ilgili bir şey öğrenmeyeceksek, filmi neden izleyelim?

Seni O Kadar Çok Sevdim Ki filminde, bir akşam yemeğine ev sahipliği yapan sarhoş bir yazar Annette'e bu kadar zamandır nerede olduğunu soruyor. Annette herkese doğruyu söylüyor ama şoke edici itirafına inanmayıp kahkahalar atıyorlar. İyi bir hikâyede sırrın ifşa edilmesinin zamanlaması hayati önem taşır. Kimse Annette'in sırrını kabul etmek istemiyor. Eğer iri yarı, saldırgan görünümlü bir adam olsaydı, cinayet işlediğine inanabilirlerdi. Ona sadece, mahkûmlarla çalışmış olan ve empatik duyarlılığa sahip arkadaşı inanıyor. Sonunda oğlunu ölümcül bir hastalığa yakalandığı için öldürdüğü ortaya çıkınca, hikâyenin en dramatik noktası kız kardeşinden geliyor: Bize neden söylemedin? Neden sana yardım etmemize izin vermedin? Filmdeki en derin nokta, kız kardeşin ablasına yardımcı olmak için hiçbir şey yapmayacağını kabul etmesiyle yaşanıyor. Ablasından küçük olması da filme başka bir psikolojik boyut ekliyor. Ablası sadece oğlunu öldürmekle kalmamış, hapiste olduğu için kız kardeşi ona ihtiyaç duyduğu zaman yanında da olamamıştı. Ebeveynleri onu öldü kabul edip sözünü

dahi etmekten vazgeçmişlerdi. Burada, örneğin *21 Gram* filminde sürekli tekrar edilen hayat devam ediyor gibi temel bir varoluşçu mesaj olabilir. Bir yandan umut dolu olan bu mesaj, hayatın anlamı ve amacı konusunda bazı soruların da kapısını açabilir. Hayat devam ediyorsa, olaylardan önceki hayatın anlamı yok mu, o yaşananlar artık anlamsız mı?

Sık sık tersi söylenmesine rağmen, aslında insanlar birbirlerine yardım etmek istiyor. Komşunu kendin gibi sev. Ama Matt Ridley'in *Gen Çeviktir* kitabında belirttiği gibi, muhtemelen bu yardım isteğinin arkasında bencil nedenler yatıyor. Bütün hayvanlarda olduğu gibi, insanlar da başkalarına yardım ederken karşılık bekliyor, bir gün o insanların da kendilerine yardım edeceğini umuyorlar. *Seni O kadar Çok Sevdim Ki* filminde iki kız kardeş yıllar sonra barışıyor ve nihayet birbirlerine destek olmaya başlıyorlar. Yakın ilişkileri olan iki kız kardeşin hikâyesinin anlatıldığı Amerikan filmi *Rachel Evleniyor*'da (yönetmen Jonathan Demme, yazar Jenny Lumet, 2008) bir televizyon yıldızı olan Kim (Anne Hathaway), kız kardeşinin düğününden bir gece önce uyuşturucu tedavisinden dönüyor, kısa bir süre sonra da ilk sırrımızı öğreniyoruz: Kim 16 yaşında uyuşturucu bağımlısıyken küçük erkek kardeşleri Ethan'ı araba koltuğundan çıkaramayarak boğulmasına neden olmuştu. Şimdilik bu kadar yeter mi?

Burada da derin ve psikolojik bir tema olan kız kardeşler ve ölüm temasını görüyoruz ama bu kez ölen oğul değil, erkek kardeş. Bunlar yetmezmiş gibi Kim daha sonra ablası ve nedimesiyle gittiği kuaförde uyuşturucu tedavi merkezinden tanıdığı biriyle karşılaşılıyor. Aslında tedavi görenlerin isimleri gizli olmasına rağmen, adam Kim'in terapi sırasında anlattığı olayları, ablasını, amcasının kendisini taciz ettiğini, yemek yeme bozukluğunu hatırlıyor. Ablasının önünde onu övüyor, ne kadar cesur olduğunu söylüyor. Kim'in bütün sırları ortaya dökülmekle kalmıyor, çağımızın en vahim sorunu olan çocuk tacizi de herkesin ortasında dile getiriliyor, Kim'in

ablası her şeyi duyuyor. Üstelik aslında Kim bu olayı terapidekileri etkilemek için uydurmuş. Bu sahnede gerginlik gittikçe artıyor.

Syd Field'in terimiyle, kuaför salonunda olanlar bir 'dönüm noktası' sayılabilir. Bu noktalar 'hikâyede "kanca" işlevi görerek olayları farklı bir yöne iter.'¹ Field'e göre bir senaryodaki dönüm noktalarının sayısı 15'e kadar çıkabilir, I. ve II. perdelerin sonundaki noktalarsa özellikle vurgulanmalıdır. Gerçi filmde Rachel'in anoreksiya problemini daha önce duymuş olduğumuz için kuaför salonunda olanlar olayların yönünü tam olarak değiştirmiyor. Field hikâyeyi yazmaya başlamadan önce dönüm noktalarını bilmemiz gerektiğini savunuyor ama bence bu konu yazarın stiline bağlı. Evet, rotanız belli olmalı ve varmaya çalıştığınız hedefi bilmeniz gerekiyor ama, bu kadar kuralcı bir yaklaşım ters etki yapabilir. Bazen bir noktaya varıncaya kadar oraya gittiğimizin farkında bile olmayabiliriz. Birçok unsur, yazma sürecinde ortaya çıkar. Field yazarları 'Kendi labirentinizde kaybolmayın' diye uyarmakta haksız değil, ama herkes sabit bir plana ihtiyaç duymaz.

Hikâyedeki sırların ne olacağı yazarın tercihine kalmıştır ama izleyicinin ilgisini çekecek nitelikte olmalıdır. Kendi geçmişinizden, aile tarihçenizden ya da yakın çevrenizdekilerin başına gelenlerden ilham almanızda bir sakınca yok, sonuçta bir yazar için gördüğü ve yaşadığı her şey yazı malzemesi olabilir ama olaylarla aranızda belli bir mesafe koymanız şart, kişisel olaylarda da bunu başarabilmek biraz zor olabilir. Bu bağlamda gerçekler değil, gerçeklerin yazar tarafından nasıl algılandığı önemli; algı da kişiyi yorum yapmaya ittiği için, bu süreçte gerçekler değişim geçirir. Bazıları mistik bir yaklaşımla hikâyenin kalbini, anahtarını, yani özünü bulmaya çalışabilir. Gerçeği bildiğinizi düşündüğünüz an, yanıldığınız an olabilir.

1 Syd Field, *Screenplay – The Foundations of Screenwriting* (New York: Dell, 1994), s. 115.

Bu bilgiler Syd Field'in dönüm noktaları kavramıyla uyumlu. Senaryo yazarı William Goldman'ın yazdıklarına da bir göz atmakta fayda var. Goldman *Hangi Yalanı Söyledim* kitabında *Ölüm Kitabı* (yönetmen Rob Reiner) filmini nasıl yazdığını anlatıyor. Stephen King'in 1987 tarihli romanından uyarlanan film, 1990 yılında Kath Bates'e Oscar kazandırmıştı.¹ Hikâyede ünlü bir yazar trafik kazası geçiriyor ve akıl sağlığı yerinde olmayan bir hayranı tarafından kurtarılarak kaçırılıyor. Kadın, yazarın kaçmasını önlemek için kaynak makinesiyle ayaklarını kesiyor. Goldman senaryoyu yazarken bu eylemin çok önemli olduğunu düşünüyor ve üzerinde duruyor ama daha sonra yanıldığını fark ediyor. Bu olaydan sonra izleyiciler Annie'den nefret edecekler diye düşünerek, yazarın ayaklarını kesmek yerine bileklerini kırmasının daha kabul edilebilir olduğuna karar veriyor.

Bu örnekten alabileceğimiz dersler var. Öncelikle, başka bir eserden uyarlama yaparken orijinal versiyona tamamen sadık kalmanız gerekmiyor. İkincisi, bazen farklı bir yol seçerek de orijinal eserdeki etkiyi elde edebilirsiniz. Üçüncüsü, izleyicinin hikâyedeki canavarı sevmesi gerekebilir, dolayısıyla daha karmaşık taktikler kullanmaya çalışın. Dördüncüsü, sınırları zorlamak ve şu ana kadar kimsenin aklına gelmemiş sırları ortaya çıkarmak gibi gerekliliklere, ayrıca izleyicinin daha fazla dehşet ve kan görmek istediği varsayımına rağmen, istediğiniz etkiyi elde etmenin daha örtülü ve incelikli yolları olabileceğini unutmayın. Alternatif yollar bulmak için yapmanız gereken tek şey, daha fazla düşünmek.

Birkaç kuralı çiğne ve evine dön

En başarılı senaryolardan bazılarında 'kuralların' nasıl yıkıldığını gördük. Mutlaka bir kuralım olsun diyorsanız, 'kuralları yıkmak'

1 William Goldman, *Which Lie Did I Tell? More Adventures in the Screen Trade* (London: Bloomsbury, 2001), s. 37-45.

faydalı bir temel prensip olabilir. Diğer yandan, her zaman olduğu gibi yine bir paradoksla karşı karşıyayız. En iyi senaryolardan bazılarını incelediğiniz zaman, sanki bütün kuralları yıkıyor gibi görünseler de yüzeyin altına baktığınızda aslında birçok kurala riayet ettiklerini görebilirsiniz. Dolayısıyla, en temel kuralın paradoks olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin *Toprak Altında* (yönetmen Roderigo Cortés, yazar Chris Sparling, 2010) filmine bir göz atalım. ‘Şöyle olsa nasıl olurdu’ tarzı senaryonun konusu, ‘Irak’ta görev yapan Amerikalı bir kamyon şöförü fidye için kaçırılıp bir yere gömülse ne olurdu?’ Ana kahramanının yer altında bir tabutta sıkışıp kaldığı ve neredeyse başka hiçbir aksiyonun olmadığı bir filmin çok sıkıcı olacağını düşünebilirsiniz ama olay bu denli basit değil. Baş kahraman Ryan’ın (Paul Conroy-Reynolds) her şeyden yalıtılmış olması, izleyicinin dikkatini tamamen ona odaklamasını sağlamak için mükemmel bir unsur.

Ryan polisle, FBI’yla, dış işleri bakanlığıyla, şirketiyle, Irak’ta rehinerleri kurtaran grupla, kendisini kaçıran kişiyle, karısının arkadaşısıyla, annesiyle ve sonunda da karısıyla konuşuyor. Ayrıca bir video kayıt cihazıyla dünyaya yayın da yapıyor; çektiği videoyu ve kendisini kaçıranların taleplerini yayınladıktan sonraki birkaç dakika içinde YouTube’da 48.000 kişi videoyu izliyor, ayrıca El Cezire kanalında da yayınlanıyor. Onu içine gömdükleri, kafesi ve tabutu olan kutu aynı zamanda vasiyetnamesi, günlüğü ve defteri oluyor. Yanında bir de kalem var, onunla bazı sayılar ve Mark White diye bir isim yazıyor. Aslında sonunda tüm bu yazılar kendi başına bir senaryoya ya da en azından bir senaryo için alınmış notlara benziyor, sanki filmin içinde bir film daha yazılıyor. Wong Kar-wai, tamamlanmış senaryoların kısıtlayıcı olduğunu söylüyor. Bir filmdeki tüm unsurların karmaşıklığı ve çeşitliliği göz önüne alındığında, senaryo tüm imgeleri, sesleri, müziği ve tempoyu yansıtamaz ya da ancak sıkıcı bir şekilde tasvir edebilir, bu nedenle sadece not alma yöntemini kullanıyor. Tabii yazarın

not olarak yazdığı bir senaryoyu başkalarının okuyup anlaması zor olabilir.¹ Filmde de, kahramanın gömüldüğü tabutta farklı bir not alma yöntemine tanık oluyoruz.

Ryan'ı kurtarmakla görevlendirilen ekibin İngiliz aksanıyla konuşan şefi filmin başlarında Mark White'ın üç hafta önce kurtarıldığını ve Amerika'ya dönerek tıp fakültesindeki eğitimine devam ettiğini haber veriyor. Filmde başlıca iki hikâye var. Biri film bitmeden birkaç saniye önce, kurtarma ekibinin sesini duyduğumuzda ortaya çıkıyor; ekiptekilere rehineye yaklaştıklarını söylüyorlar. Ryan halüsinasyon görüyor, başının üzerinde parlak bir ışık gördüğünü ve kurtarma ekibinin geldiğini sanıyor, o sırada izleyiciler de bunun gerçek olduğuna inanıyor. Sonra kurtarma ekibinin şefinin sesini duyuyoruz: 'Aman Tanrım, Mark White'ı bulduk.' Yani olayın başından beri yalan söylüyorlarmış. Iraklı bir rehber onları Amerikalı rehinenin gömüldüğü yere götürüyor ama orada gömülü olan kişi, daha önce kurtarıldığı iddia edilen kişiymiş.

Üstelik Ryan'ın çalıştığı kamyon şirketi iş arkadaşlarından biriyle bir ilişki yaşadığına dair bir hikâye uydurarak kontratını iptal ediyor, böylece sigortası olmadığını iddia edebiliyorlar. Ryan'ın devletle ilgili tüm korkuları gerçek oluyor, ayrıca ailesinin de para alamayacağını öğreniyor. Telefona vasiyetini okurken gülüyor. Karısına 700 dolarını, oğluna büyüyünce giymesi için kıyafetlerini bırakıyor, üzerindeki kanlı giysilerle ilgili de bir espri yapıyor. O sırada etrafında bombalar patlıyor, Iraklılar öldürülürken ahşap zindanına kumlar akıyor, kendi ölümü de yaklaşıyor. İstedğim tek şey aileme bakmaktı diyor.

Ryan bir açıdan tamamen masum bir kurban, evine dönmek istiyor, rehin alınıyor; ama bir diğer açıdan işgalcileri temsil ediyor, ülkeyi yeniden kurma misyonunun bir parçası olsa bile, dünyayı bir Amerikan karargâhına dönüştürmek isteyenler için çalışıyor. Onu

1 Steven Maras, *Screenwriting. History, Theory and Practice* (London: Wallflower, 2009), s. 125.

kaçıran kişinin de vurguladığı gibi, önce ülkeyi yıktılar, şimdi de yeniden inşa ediyorlar, bu da onlar için ticari açıdan çok elverişli. Gerilimi artıran bu dönüm noktalarının arkasında bir alt metin de var; Ryan kendi ülkesinde para kazanamıyor olsa gerek ki ailesini bırakıp Irak'a gidecek kadar çaresiz kalmış. Daha önce bahsettiğim *Ölümcül Tuzak* filminde bazı maço askerlerin savaş bölgelerinden fazla uzak kalamadığı anlatılıyordu; bu filmse ekonomi konusuna odaklanıyor.

Mobil ya da sabit telefonların ustaca kullanıldığı birçok örnek var. Bunlardan biri *Telefon Kulübesi* (yönetmen Joel Schumacher, yazar Larry Cohen, 2002). *Toprak Altında* filminde kötü adamlar, kurtarma ekibinin İngiliz şefi ve Ryan'ın çalıştığı şirketin personel müdürü. Ekibin şefi daha önce kurtardıkları kişiyle ilgili yalan söylüyor ama bunun nedeni Ryan'ın umudunu kaybetmemesini sağlamak. Buradaki sorular, kötü bir davranış hangi durumda iyi bir davranışa dönüşür ve amaca ulaşmak için her şey mubah mı? Biri umudunu kaybetmesin diye yalan söylemek meşru mu; bir diktatörü devirmek için bir ülkeyi işgal etmek doğru mu? Örneğin Tony Blair savaşa girerken bu nedeni öne sürmüştü. Filmde daha önce sözünü ettiğimiz bazı 'kurallar' yıkılıyor, görsel öğeler az ama hikâyeyle karakterler ve konuşmalar birbiriyle etkileşim içinde, eş zamanlı olarak gelişip ilerliyor.

En güzel hikâyeler iyi paradokslar içerir. Senaryolarda sık sık ev kavramının kullanıldığını görüyoruz. *Baba* filminde Michael Corleone (Al Pacino) İkinci Dünya Savaşı'nda askerlik yaptıktan sonra birbirine sıkı sıkıya bağlı olan İtalyan ailesinin kucağına döner ama ailesini, özellikle de babasını korumak için New Yorklu bir polis şefini ve rakip mafya ailesinin başını öldürmek zorunda kalır. Bu durumda yeniden ailesinden ayrılarak Avrupa'ya, yani sürgüne gitmek zorunda kalır. *Ay* filmindeyse Sam (Sam Rockwell), bir enerji şirketi için ayın karanlık yüzünde çalışır. Dünyaya ve çok sevdiği eşiyile kızına dönmesine üç hafta kala, aslında bir klon ol-

duğunu öğrenir. Onu kurtaran da yine bir klon olan ‘kendisidir.’ İkinci klon, kaçıp dünyaya dönmeyi başarır. Bir şirket neden duyguları olan bir klon çalıştırır ve neden ona suni bir geçmiş verir? Klon olmasına rağmen, içindeki insani nitelik eve dönme arzusu duymaktadır. Film gerçeklerden kaçma üzerine kurulu ama yine de yuvaya dönüş kavramı kullanılmış. *Dünyaya Düşen Adam* (yönetmen Nicholas Roeg, yazar Paul Mayersberg, 1976; Walter Tevis’in 1963 tarihli hikâyesinden uyarlanmıştır) filminde başrolü *Ay* filminin yönetmeninin babası, yani David Bowie oynuyor, evine dönmeye çalışan bir uzaylının hikâyesi anlatılıyor. Ev kavramının insanlar üzerindeki etkisine değinmeyen film yok gibi. Hepimiz bir yerlerden geliyoruz ve evden ayrılıp eve dönmekle ilgili zorluklar senaryo psikolojisinin hayati öğelerinden birini oluşturuyor, ayrıca daha önce bahsi geçen Freud’un ‘kayboldu/işte burada’ kuramını da teyit ediyor.

Temel Prensipler

Bazı yeni yazarlar karakterlerin yaşı, olayın geçtiği yer ve zaman gibi en temel detayları vermeyi unuttur. Ayrıca sık sık ‘tipik bir ergen’ gibi tanımlarla karşılaşyoruz, oysa tipik deyip geçerek bir karaktere can veremezsiniz. Bahsi geçen kişi arka planda kalan karakterlerden biriye belki bu kadar bilgiyle idare edilebilir, ama yine de onu diğerlerinden ayıran bir özellik olmalıdır. Karakterlerimiz gerçek olmalı, sıradan olmamalıdır. Onları gerçek insanlar gibi sunacaksak, gerçek insanlar kadar karmaşık olmaları gerekir, bunun için de belli bilgilere ihtiyaç var. Zaman ve mekân format açısından elzem unsurlardır: İç mekân mı, dış mekân mı, genelev mi kilise mi, gündüz mü gece mi? Freud biriyle karşılaştığımız zaman düşündüğümüz ilk şeyin cinsiyet olduğunu söylüyor; ilk düşüncemiz erkek mi kadın mı oluyormuş. Biyoloji yine ön planda. Ama ilk bakışta kişinin cinsiyetini anlamak kolay olmayabilir. Aerosmith’in harika şarkısı ‘Herif Kadına Benziyor’ (‘Dude Looks

Like A Lady'), görünüşe aldanmamak gerektiğini anlatıyor. Ayrıca çift cinsiyet olayı da var; Virginia Woolf'un *Orlando* romanıyla Sally Potter'ın film uyarlamasında çift cinsiyet konusunun büyüleyici şekilde sunulduğunu gördük. Küçük çocuklarda çok küçük bir yaş farkı bile önem taşır. 'Üç yıl dört aylık' ya da 'Neredeyse on altı yaşındayım.' Aslında bu konuya yetişkinliğimizde de önem veririz ama zamanla gerçek yaşımız değil, kendimizi kaç yaşında hissettiğimiz daha fazla önem kazanmaya başlar. Tabii karşılaştırma yapacak yıl sayısı da arttığından, kendimi kaç yaşında hissediyorum sorusu daha makul hale gelir. Yaşlı karakterlerinizde bu öğeyi kullanabilirsiniz.

Yapımcılar ve yönetmenler daha az detay verilen senaryoları tercih edebilir çünkü örneğin kesin bir yer belirtilmiyorsa filmi o ortama benzeyen herhangi bir yerde çekme şansı var demektir ama yazdığımız şeyi zaman ve mekânla sabitlememiz gerekiyor. Yer çok önemli. Bazen 'bir barda' gibi ifadeler görüyorum. İyi de, nasıl bir bar? Yaşlıların takıldığı, gerçek biranın servis edildiği, büyük göbekli insanların uzun sakallarını evcil hayvan okşar gibi okşadığı, gerçek evcil hayvanların girebildiği bir yer mi, yoksa 'Ay evet yaaa' seslerinin yankılandığı, herkesin sanki çiftleşmek için eş çağırır gibi ses çıkardığı ya da aynı özel okulda eğitim almış gibi aynı şekilde güldüğü bir yupi barı mı veya en belirgin özelliği müşterilerin umarsızlığı olan yavan zincir barların şubelerinden biri mi? Araştırma yapın. Sınıf çatışmasıyla ilgili bir şey yazacaksanız, George Orwell'in çalışmalarını mutlaka incelemeniz gerekir. Eksik bilgi verilmesinin bir nedeni de yazarın varsayımları olabilir. Sekiz yaşındaki oğlum bana sık sık 'Neden bana bir şeyler soruyorsun?' diye sorar. Belki de onun zihninden geçenleri biliyor olmam gerektiğini düşünüyordur. Henüz kendi zihniyle dış dünyanın aynı şey olmadığını bilmiyor. Gerçi ikisinin arasında bir fark olmadığını ve zihinle dünyanın ayırt edilemeyeceğini savunan düşünürler de yok değil. İşte bazı yazarlar da okuyucuların kendi zihinlerinden

geçeni bildiğini varsayıyor. Açıklama yapıp olayı basitleştirmekle okuyucuların ve izleyicilerin kafa yormasını sağlayacak çoklu katmanlar yaratmak arasında denge kurmak kolay değil.

Sorulması gereken anahtar sorular: nerede, ne zaman, kim, ne, neden ve nasıl. Detektifler nasıl sorusunun cevabından ne sorusunun cevabına, oradan da kim sorusuna geçer. Çalışmanızın tümünde bu soruları gözden kaçırmamalı, bilinçli bir şekilde aklınızda tutarak cevaplamalısınız. Bazen bunlar çok aşikâr görünebilir, ama örnek olarak ‘ne zaman’ sorusunu ele alıp ne anlama geldiğini inceleyelim. Dün mü, yarın mı? Film gelecekte geçiyorsa, dün yarın olabilir. Bir milyon yıl önce mi, zamanın öncesinde mi? Bir saniye önce mi, ikisinin bileşimi mi, yoksa zamanın dışında kalan bir boyut mu? Gerçek zamanlı olmak mümkün mü? *Telefon Kulübesi* ve *Zaman Kodu* (yazan ve yöneten Mike Figgis, 2000) gibi bazı filmler buna kalkışıp başardı, televizyonda da 24 (2001-10) dizisiyle bu tarz bir çalışma yapıldı. Ama bunlar tam olarak gerçek zamanlı değil. Film zamana yayılmış olabilir, geçen süre karmaşık olabilir, dolayısıyla ‘ne zaman’ sorusunun cevabı da pek basit olmayacaktır. Bazen filmi hafifçe daha eski bir zamana oturtmak kolaylık sağlar, bu şekilde aramıza bir mesafe koyup nesnelliği artırabiliriz. Yazmaya yeni başlayanlar genellikle tüm olayları şimdiki zamana oturtur, diğer seçenekleri pek dikkate almaz. Ama filmler kendi dünyalarında yaşandığı için, ister kurgu olsun, ister bazı gerçek olayları içersin, kendi sistemine sahip olabilir. Tek şartımız, filmin içinde her şeyin birbiriyle tutarlı olmasıdır.

Metinlerarasılık ve okur

Metinlerarası, metin aşmak, metin ötesi gibi terimler tartışmalıdır, ayrıca filmlerden ‘metin’ diye bahsedip bahsedemeyeceğimiz de kuşku. Belki senaryoların ‘başka’ bir şey olduğunu söyleyip, süper-metin gibi bir terim kullanabiliriz. Bu tarz terimler dikkatimizi dağıtıyor, bizi yazı yazma işinden uzaklaştırıyorsa, bunlardan

tümüyle kaçınmak daha iyi olur ama bir yandan da senaryoların psikolojisi hakkında daha fazla düşünmemizi, ne yapıyoruz, daha iyisini yapabilir miyiz gibi sorulara kafa yormamızı sağlayabilirler. 'Okuyucu ne yazarın duruşunu benimser ne de olaylara bir yazarın gözünden bakar.'¹ Dolayısıyla, bir metin her okunduğunda, okuyucu tarafından yeniden yaratılır. Bu bağlamda okuyucu, yani muhatabımız, çoğunlukla film şirketlerinin senaryo okumak üzere işe aldığı çalışanlardan oluşuyor. Aydınlanma döneminde kitapların toplumu ıslah edip değiştireceği görüşü hakimdi. Günümüzde de sürekli, kültürün aynı amacı gütmesi gerektiği vurgulanıyor. 'Bugün, öğretmenlerin ya da yapımcıların kontrolündeki metinleri diğerlerinden ayırt eden unsurlar, okulların, basının ya da televizyonun sosyo-politik mekânizmalarıdır.'²

Göster Gününü (yönetmen Matthew Vaughan, yazar Vaughan ve Jane Goldman, 2010; Mark Millar'ın yazdığı, John Romita, Jr.'ın çizdiği 2008 tarihli çizgi romandan uyarlanmıştı), janrları esneten metinlerarası filmlerin en iyi örneklerinden biri olarak gösterilebilir. İlk bakışta tipik, hatta stereotipik bir gençlik filmi izlenimi veren bu yapım, hikâye ilerledikçe gençlik filmi janrı, kahraman filmi janrı, aksiyon filmi janrı ve çizgi roman janrını birleştirerek taze ve yeni bir sunuma dönüşüyor. İzleyicinin beklentilerini aşıyor, ayrıca baştan sonra ironik bir yaklaşım içeriyor. Bunu başarabilen filmlerin sayısı fazla değil çünkü artık izleyiciler çok sayıda filme kolaylıkla erişebiliyor, bu nedenle beklentileri de oldukça yüksek.

Filmde Dave (Aaron Johnson) hayatta başarısız olmuş, haksızlığa uğramış biri, onunla hemen empati kuruyoruz. İki yakın arkadaşı var, hepsi de çizgi roman tutkunu, biraz da inek olduğu için okulda başarılı olduğunu tahmin ediyoruz. Filmin başında kız

1 Michel de Certeau, 'Reading as Poaching', *The History of Reading* içinde, (ed.) Shafquat Towheed, Rosalind Crone ve Katie Halsey (London: Routledge, 2011), s. 133.

2 A.g.e., s. 135.

arkadaşı yok. Bütün süper kahramanlar toplumdan uzaklaşmıştır, genellikle sağlıkla ilgili özel bir sorunları vardır, hepsi de aşkı bulma konusunda zorluk yaşar. Filmde işlenen ana başlıklardan biri sınıf farkı, bu da bir ana akım Amerikan filmi için biraz sıradışı bir yaklaşım ama ekonomik krizin kendini iyice hissettirmeye başladığı 2007 yılından bu yana artık sınıfsal sorunlar ana akımın bir parçası haline geldi.

Dave, 'Bu çağda sokakları gerçekten temizleyecek bir süper kahraman lazım' dediği zaman, arkadaşları Dave'in söylediğinin sadece laftan ibaret olduğunu düşünüyor. Dave'in ağzından duyduğumuz bu sosyal ve toplumsal katılım çağrısı, 2010 yılında İngiltere'de yapılan çağrıyı hatırlatıyor. O yıl insanların daha fazla etkilere girmesi, sorumluluk alması, devletten ya da 'sistemden' medet ummaması için hem İngiltere'de hem de diğer ülkelerde bir çağrı yapılmıştı. Filmde iki dünya temsil ediliyor: biri toplumun iyiliği için elinden geleni yapanların dünyası, diğeryse bencilliğin hâkim olduğu dünya.

Dave arkadaşlarına Chris D'Amico (Christopher Mintz-Plasse) diye bir çocuktan bahsediyor, çocuğun babası Frank (Mark Strong) çok zengin olduğu için çocuğun yalnız kaldığını ve onunla arkadaş olmak istediğini söylüyor. Arkadaşları da ona bunu yapmasını söylüyor. Bu noktadan sonra senaryo bizi bir krizden diğerine götürüyor: Dave lokantada zengin çocuğa yaklaşmak isteyince çocuğun koruması onu 'Defol' diyerek kovuyor; Dave ve arkadaşları soyuluyor, paraları ve telefonları çalınıyor, üstelik bu olay olurken bir adam penceresinden olanları izleyip yardım etmek için hiçbir şey yapmıyor; Dave kampta yeşil Kick Ass kıyafetiyle daha önce onlara saldıran soyguncuları araba çalmaya çalışırken görüyor, karşılarına geçip nutuk çekiyor ve dayak yiyor. O arabanın sahibinin arabayı almak için çok çalıştığını anlatıyor; doğru olabilir ya da olmayabilir ama Amerikan bakış açısı böyle. Dave'in annesinin olmadığını, babasının çok çalıştığını ve elinden geleni yaptığını biliyoruz.

Bazıları bu Amerikan tarzı yaklaşımı saçma ve beylik bulup alay edebilir ama 1950'lerden bu yana yazılan süper kahraman hikâyelerinde hep bu yaklaşım benimsenmiştir, ayrıca ilgi çekici bir metinlerarası uygulamayla komedi unsuru işlevi de görmektedir. Hikâye bağlamında, kahramanın mümkün olan en kötü duruma düştüğünü, tamamen battığını görüyoruz. İyi kalpli sıradan bir insan olan Dave sadece hiçbir süper güce sahip olmamakla kalmıyor, fiziksel açıdan da pek güçsüz. Kampta saldırıya uğradıktan sonra ilk yardım görevlilerine yeşil kostümüyle bulunduğunu ifşa etmekten sonra onu çıplak bulduklarını söylemelerini istiyor; bunun üzerine babasının, onu hastanede ziyaret ettiği zaman soyguncuların cinsel saldırıda bulunup bulunmadığını sorması bir komedi unsuru oluyor. Bu diyalogla aynı zamanda insanların cinsel taciz ve mağduriyet konusundaki paranoyasına da ince bir gönderme yapılıyor. Yaraları iyileşmeye başlayan ve vücuduna bir sürü metal takılan Dave okula dönünce, arkadaşları acı hissedip hissetmediğini test etmek için ona çatal batırıyor. Bu da komik bir sahne ama aynı zamanda Dave'in bir sınav sürecinden geçtiğini de anlatıyor. Canavarlarla yüzleşen ve hayatta kalan savaşı konumuna geçiriyor.

Süpermen, Örümcek Adam ve Batman gibi süper kahramanların hepsi kendilerine özgü bir adalet duygusuyla hareket ediyor, diğer yandan aptallık olarak görülebilecek bir yönleri de var çünkü başkaları için kendilerini tehlikeye atıyorlar, zaten onları kahraman yapan da bu davranışları. Aslında hepimiz onları örnek alsak ve aynı şekilde davransak ortada problem kalmaz. Kick Ass de bu ideale baş koyuyor, inandığı şeyleri savunmak uğruna kendini feda etmeyi göze alıyor. Filmde güçlü bir Hristiyan inancı teması da var; Kick Ass saldırganların karşısına geçtiğinde, zarar verdikleri adamı kurtarmak için ölümü göze alacağını söylüyor. Onun bu sözleri üzerine saldırganlar geri çekiliyor ama bir sürü insan çocuğun konuşmasını kaydederek internette paylaşıyor, kısa süre içinde o kayıt en çok izlenen video oluyor. Film yüksek düzeyde şiddet

içeriyor ama komik bir yanı da var çünkü Dave etraf takilere polisi çağırmaları için yalvarırken onlar telefonlarını yardım çağırmak yerine bu ‘inanılmaz, harika’ olayı kaydetmek için kullanıyor.

Teknolojiye o kadar bağımlı olduk ki bu bağımlılık insanlığınıza unutmamıza neden olabiliyor ama aynı zamanda olağanüstü şeyleri kaydedip yaymamızı da sağlıyor, bu şekilde sihirli ve doğaüstü öğeleri gündelik hayatımıza taşıyor. Cep telefonları her yeri sardı, sık sık da özellikle televizyon dizilerinde ve radyoda yazarların tembellik etmesine neden oluyorlar ama bu filmde teknolojinin bu şekilde kullanılması hikâyeyi pekiştirmiş. Önemli bir nokta da filmde verilen mesajın ‘Bağımlılık acıdan kurtulmak için başvuru olan bir yol olmasına rağmen acı verir’ olması ve tabii bir paradoks içermesi. Destekleyici unsurlar olarak da, Kick Ass’in ilk yendiği kötü adamın ensesindeki ‘bağımlı’ dövmesi ve şehirde geniş kapsamlı uyuşturucu ticareti yapıyor olması kullanılmış.

Filmdeki sosyal mesajlar hikâyeye örtülü şekilde entegre edilmiş, bu da çok önemli bir nokta çünkü fazla öğretici olup nutuk çekmeye kalkarsanız izleyici olumsuz tepki verebilir. Katie (Lyndsy Fonseca), Dave’e âşık oluyor çünkü onun eşcinsel olduğunu ve kendisine asılmayacağını düşünüyor. Bu şekilde modern hayatın sorunlarından biri daha mizahi şekilde işleniyor. Dave süper kahraman kimliğiyle Katie’yi rahatsız eden uyuşturucu satıcısının peşine düşünce, dayak yemek üzereyken diğer süper kahramanlar Big Daddy (Nicolas Cage’in canlandırdığı Damon) ve Hit-Girl (Chloe Moretz’in canlandırdığı Damon’un kızı Mindy) tarafından kurtarılıyor, bu olayla da her şeyi tek başımıza yapamayacağımız, başkalarının yardımına da ihtiyacımız olduğu vurgulanıyor. Ona yardım edenler de uyuşturucu ticareti yüzünden kaybettikleri annenin/eşin intikamını alma peşinde. Polis teşkilatı yozlaşmış, bu nedenle kendi işlerini kendileri görmek zorunda, zaten Big Daddy de eski bir polis. Kick Ass’in adamlarını öldürdüğünü düşünen

mafya babası onun öldürülmesini emrediyor ama yanlışlıkla tek suçu Kick Ass kostümü giymek olan başka bir adamı öldürüyor.

Film hem günümüze hâkim olan ünlülere ve kültlere tapma davranışının saçmalığını hem de insanların güncel sorunlara müdahale etme ihtiyacını başarılı bir şekilde iletiyor. Böyle bir senaryoda çok sayıda güncel problemi işlemek kolay değil ama oldukça başarılı olunmuş, ayrıca daha geniş çaplı bir izleyici kitlesine hitap edilerek, bu sorunların eğlenceli ve mizahi bir şekilde sunulabileceği de gösterilmiş. Bence birçok filmde yapıldığı gibi en düşük düzeydeki ortak paydayı hedeflemek doğru değil. İletmek istediğimiz hikâyeyi anlatmayı hedeflemek gerekiyor. Kick Ass, mafya babasının oğlu Red Mist'in (Chris D'Amico) Big Daddy'yi bulmasına neden olarak kurtarıcısına ihanet ediyor ama bunu bilecek yapmıyor çünkü Red Mist'in samimi olduğuna inanıyor. Kick Ass'la Big Daddy'nin yakalandıktan sonra gördükleri işkencenin internette canlı olarak yayınlanması da, internetin sapkın niteliğini ortaya çıkarıyor. Görüntüler o kadar dehşet verici ki televizyon kanalları yayını kesiyor. Sonunda Hit-Girl geliyor, Kick Ass'i kurtarıyor ama babası Big Daddy ölüyor, o yüzden tam bir mutlu son yaşanmıyor.

Çarpıcı bir nokta da, bu kadar komik karakterin yan yana dizildiği ve bilinen tüm klişelerin kullanıldığı, yani izleyicinin gerçekliğine ihtimal dahi vermeyeceği bir filmin gayet orijinal ve duygulandırıcı olabilmesi. Filmin fantastik niteliği, hangi ortamda yaşandığını önemsiz kılıyor. Bu filmde yer ve zaman önemli değil. Olaylar çok uzak gelecekte New York'ta ya da Roma İmparatorluğu döneminde veya başka bir gezegende de geçebilir. Burada önemli olan bir kayıp yaşanmış olması ve kaybedilen şeyin peşine düşülmesi. Dave filmin kahramanı, çünkü toplumdaki yozlaşmayı durdurmak için bir şeyler yapılması gerektiğine inanıyor ve harekete geçiyor. Çoğu kişi sorunları çözmenin başkalarının sorumluluğu olduğunu düşünür ve başlarını kuma gömmeyi tercih eder.

Metinlerarası yaklaşımın abartıldığı durumlar da var. Senaryonuzu okuyacak olanları ve potansiyel izleyicileri nereye kadar zorlayabileceğinize kafa yormak faydalı olacaktır. İnsanlar sizin zekice kullandığınızı düşündüğünüz referansların bir çeyreğini bile anlamayabilir. Son zamanlarda janr sınırlarını aşmak ve 'şoke etmek' yenilikçi bir yaklaşım olarak karşımıza çıkıyor. James Quandt 2004 yılındaki bir yazısında, 1990'larda Fransız yönetmenler arasında gittikçe moda olan 'şok taktiklerini' tarif ederken 'yeni Fransız aşırılığı' tanımını kullanmıştır. Ona göre bu yaklaşım, izleyicinin dikkatini çekmek için ümitsizce uğraşan yönetmenlerin, var olan tüm tabuları yıkmasından ibaret. İzleyicinin beklediği tarzları sunup en yaygın tekniklere sadık kalmak yerine bu tarz şoke edici filmler çekmek sinemayı bir adım ileri götürebilir ama acaba tecavüzden ölü seviciliğe ve kendine zarar verme eylemlerine kadar giden çeşitli konuları işleyen bu filmlerin bir nevi sapkın zevk veya tatmin mi sunduğu sorgulanmıştır. Önceki filmlerin ötesine geçebilmek için dehşet düzeyinin aşırı derecede artırılması tehlikesini de unutmayalım.¹

Yazı, bir mekân belirleyerek zamanı biriktirir, istifler ve zamana direnir, bu şekilde zamanın erozyon etkisini çoğaltır (insan kendini unuttur, genel olarak da unuttur) geçilen her yer, kaybedilen cennetin bir tekrarıdır. Nitekim okumanın yeri yoktur: Barthes, Stendhal'ın bir metninde Proust'u okuyabilir; televizyon izleyicisi haberlerde kendi çocukluğunun ölümünü görebilir.²

Okuyucu metin yarasını ve sosyal çevreyi aşarak bir metinden diğerine geçebilir, aynı metnin içinde farklı noktalara gidebilir. Bu durum bir yazar için hem özgürleştirici hem de tedirgin edici olabilir çünkü okuyucunun bizim anlattığımız şeyleri anlaması için kendi bildiklerini temel taşı olarak kullanması gerektiğini biliyo-

1 Tanya Horeck ve Tina Kendall (ed), *The New Extremism in Cinema – from France to Europe* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), s. 6.

2 Certeau, op. cit., s. 136.

ruz. Bu nedenle bizim ne demek istediğimizi anlayacaklarından emin olmak kolay değil. Örneğin hızlı okuma sürecinde yazının yerleşiminden kopulur ve süreç normalden daha hızlıdır, dolayısıyla mekân yeniden tanımlanır. Michel de Certeau'ye göre yer kavramından kurtulmak, okuyucunun daha özgür olmasını ve metinde 'kırmızı ışıktaki geçer gibi' ilerlemesini sağlar.¹ Okumak için mobil cihazları gittikçe daha fazla kullandığımız günümüzde geçerliliği artan bir görüş. Certeau, üç okuma şekli olduğunu söyleyen Barthes'tan alıntı yapıyor: sözcüklerin verdiği zevkle okumaya ara vermek; 'beklentinin heyecanından bayılacak gibi olup' aceleyle hikâyenin sonuna koşmak; ve yazı yazma arzusu duymak. Bir senaryo iyi yazıldıysa, sadece potansiyel bir film gibi görülmeyerek zevkle de okunabilir. Biz senaryo okuyanlar ve yazdıkları genellikle hızlı okuma ustaları tarafından okunan yazarlar, yukarıda tarif edilen üç okuma türüne de aşinayız, ayrıca bunlara yeni okuma şekilleri de ekleyeceğimizden eminim.

Tema

Bu biraz zorluk arz eden bir alan çünkü bütün senaryolarda bir tema olması şart ama temanın ifade edilmesi pek mümkün değil. Tema dediğimiz şey, genellikle söze dökülmeyen, bilinçaltı veya bilinçaltı bir mesajdan ibaret. Senaryoyu bir matriks gibi düşünürsek, bir tarafta janr, hikâye ve karakterlerden oluşan mekânîk kısım, diğer yanda da stil, form, tema gibi daha sanatsal kısım olacaktır. İki kısım birbirinin içine geçmiştir, zaten o yüzden matriks lafını kullandım. Tema eksik kalırsa, matriks devrilir çünkü hikâyenin içinden geçen evrensel bir iplik gibi her şeyi birbirine bağlayan öge temadır. Buna bir tür söze dökülmemiş hikâye diyebiliriz. Temayı bulmak için, tüm öğeleri dâhil ederek, yazdığımız eserin ana amacını sorgulamamız gerekiyor. E. M. Forster'ın dediği gibi,

1 A.g.e., s. 137.

tek yapmanız gereken her şeyi birbirine bağlamak. Tema yoksa ortada ne bir hikâye ne de form olabilir.

Tabii Bir Endülüs Köpeği (yönetmen Luis Buñuel, yazar Buñuel ve Salvador Dali, 1929) gibi teması net olmayan ve daha avangard olarak değerlendirilen filmler de var, ama bunları, tema kavramına tepki niteliğinde olan ‘temasız temalar’ olarak tanımlayabiliriz. Temalar asla bir soruya cevap vermez, sadece soru sorar. Zaten insanların neden kavga ettiğine, savaşların neden çıktığına, neden bazılarında kötülük, bazılarında da sevme eğilimi olduğuna dair hiçbir sorunun kesin bir cevabı yok. Bir filmin teması yazarın kişisel bakış açısını veya deneyimlerini içerebilir, izleyiciler için eğitici de olabilir ama nutuk çekme amacını gütmaz. Bu kitapta Hırıstıyan temalarından, kardeş ve ölüm temalarından, bütünlük temasından bahsettim. Phil Parker, izleyicilerin filmlerde bir anlam, özdeşim kurabilecekleri bir öge aradıklarını söylüyor. Tema ne kadar derinse, evrensel deneyimlere, kolektif anlayışa ve içgüdüsel algılara o kadar yakın olacaktır, dolayısıyla salt mantığın ötesine geçmemiz gerekiyor.

Temalar, neden buradayız gibi insan hayatının önemli sorularını ve ikilemlerini işler. Bu sorunun cevabını bilseydik, yazacak hikâye de kalmazdı. Dolayısıyla tema ahlakla değil, genellikle ahlak yoksunluğuyla ilgilidir, ayrıca güç kavramı da sık rastlanan bir konudur. Buna verebileceğimiz en iyi örneklerden biri, tüm zamanların en iyi filmlerinden biri olan *Baba* (Francis Ford Coppola) filmidir. Güç konusuyla ilgili olarak en çok sorulan sorular, kişisel gücümüz var mı, hepimiz güç peşinde miyiz, örneğin sarhoşluk gibi bahanelerle sorumluluklarımızdan kaçıyor muyuz gibi sorulardır.

Uyarılama

Uyarılama sözcüğünü daha önce kullandım, ancak bu terimin birden fazla anlamı var. Üniversitelerdeki filmcilik derslerine şu veya bu şekilde mutlaka uyarılama çalışmaları dâhil edilir. Anlam kat-

manları, metinlerarası çalışmalar ve düzeltme gibi konuları kapsadığı için bu uygulamanın akademik açıdan çok zengin olduğunu düşünenler var. Daha önce Peter Greenaway'ın uyarlama konusundaki görüşlerine yer vermiştim. Ona göre örneğin bir Jane Austen romanını uyarlamak vakit kaybından başka bir şey değil ama filmler böyle çekiliyor, üstelik kendisi de *Fırtına* kitabını uyarladı. Uyarlama, bir eseri kitap halinden filme dönüştürmek anlamına geliyor ama sözde orijinal olduğu söylenen senaryoların çoğu aslında bir yerlerden uyarlanmış, örneğin birinin anlattığı bir hikâyeye ya da bir gazete haberine dayanıyor. Bazılarının iddia ettiği gibi post-modern bir yaklaşımla artık hiç özgün fikir kalmadı demiyorum, sadece özgünlüğün de eski fikirlerin yeniden işlenmesinden doğduğunu söylüyorum.

Uyarlama konusunu psikolojik açıdan da ele almamız gerekiyor. Hikâyeler öteden beri uyarlanır ama günümüzde kapitalist kültür bireyi her şeyin üzerinde tuttuğu için, mülkiyetle ilgili birçok sorun ve anlaşmazlık yaşanıyor. Psikolojik açıdan sağlıklı bir durum. Ozanların ve şamanların zamanında hikâyeler herkesçe paylaşıp dilden dile dolaşır, kimse de mülkiyet hakkı iddia etmezdi. O kültürlerde hikâyeler daha değerliydi çünkü hem insanlar tarafından saygı görüyor hem de daha yüksek spiritüel değer taşıyorlardı. Ayrıca ne kadar kutsal ve önemli görülseler de, süslenmeleri ve uyarlanmaları sürecin bir parçası olarak kabul ediliyordu. Hikâyeler tanrılardan gelir, insanlar da onların anlatılmasına kanal olurdu. Dil vasıtasıyla insanları büyüleyen bu eserleri dinlemek için zaman zaman para ödenmesi gerekebilirdi ama kimse kimseye bir hikâyeyi çaldı diye dava açamazdı. Günümüzde telif hakkı diye bir şey var, tabii kimse de fikrinin çalınmasından hoşlanmaz. Ne demiştik? İdeoloji fikirlerin size sahip olması, kuramsa sizin fikir sahibi olmanız demektir. Eğer gerçeklik ideoloji kapsamında yaratılıyorsa, zaten sahip olmadığımız fikirler bizi şekillendiriyor demektir. Tabii bu kapsamda gerçekten birey miyiz sorusu da çok

önemli. Bu soru nihilist veya post-modern görecelik kapsamında sorulan bir soru değil.

Filmlerde hem ‘flashback’ (geçmişe dönülen sahneler - analepsi) hem de ‘flash forward’ (ileriye sıçranan sahneler - prolepsis) teknikleri kullanılabilir. Geçmişe dönülen sahneler karakterin geçmişiyile ilgili bilgi vermek için dışsal olarak ya da izleyiciye ana hikâyeyle ilgili içgörü kazandırmak amacıyla içsel olarak kullanılabilir. Ancak dış ses de eklersek biraz abartılı olabilir, kronoloji karışabilir, orijinal fikir zarar görebilir, dolayısıyla bu noktalara dikkat edin. Hangi dönemde çekilmiş olursa olsun, filmlerin büyük bölümü kronolojik sırada anlatılır, romanlardaysa bu durumun tersi geçerlidir.¹ Film tarihinin ilk 20 yılına baktığımızda, kronolojik anlatımda pek değişiklik olmadığını görüyoruz. Bunun istisnalarından biri, *Bir Ulusun Doğuşu*’nda ‘Küçük Albay’ın Yeniden Yapılanma döneminde yaşanan acı olayları anlattığı sahnedir. Buna ek olarak, analepsiler kara film (film noir) gibi janrlarda yaygın şekilde kullanılırken, prolepsiler daha nadirdir. Nicholas Roeg ve Alain Resnais prolepsis uygulamasını yenilikçi şekillerde kullanmıştır ancak bunlar istisna sayılır.

Tabii aslında filmlerde zorunlu bir zaman kipi olmadığı için, hikâyenin anlatıldığı zamandan sapılacaksa izleyiciye haber vermek şart. İzleyiciye rehberlik etmesi için dış ses, müzikal efektler, kostüm ve yer değişiklikleri, imgelerin bulandırılması ya da beneklenmesi, takvim sayfalarının çevrilmesi, uçuşan yapraklar, hızla hareket eden bulutlar gibi yollar kullanılır, hatta bazen aşırıya kaçılır, ayrıca bu uygulamalar ilk bakışta biraz basmakalıp gibi de görünebilir. Hâlâ romanların karakterin içsel dünyasını, filmlerinde dış dünyayı anlattığı, tiyatro oyunlarınınsa çoklu bir tenis maçı gibi konuşan kafalardan ibaret olduğunu düşününler var. Oysa modern çağda hem edebi eserlerin hem de sahne oyunlarının filmleri entegre ettiği, filmlerin son derece edebi olabildiği ve sahne

1 Stam et al., op. cit., s. 119.

oyunlarında multimedyanın kullanıldığı göz önüne alındığında, bu görüş oldukça basit kalıyor.

Orlando (Sally Potter, 1994) filminde ana karakter bakışlarıyla kamerayla etkileşim kuruyor ve bu mizahi yaklaşım izleyiciyi filmin dünyasına katılmaya davet ediyor. Geleneksel olarak kameranın 'gördükleri' nesnel, karakterin gördükleri öznel, hikâye de hem nesnel hem de öznel imgelerin gelişiminden oluşur. 'Ego=Ego; görülen karakterin kimliği, görenin kimliği, aynı zamanda karakteri gören ve onun tarafından görülen kameranın/film yapımcısının kimliği.'¹ Senaryolarda kamerayı düşman olarak olmasa da uzak durulması, kasten yok sayılması gereken bir nesne olarak görme eğilimi yaygın. Aksi takdirde yönetmenin o değerli ayaklarına dolanacağımız düşünülüyor. Romancı Ian McEwan senaryo yazarken aktörleri veya yönetmenleri değil, kamerayı düşünerek yazdığını söylüyor.² Nesnel öznellik örneğin Hitchcock gibilerin geleneksel sinemasına uygun ama, Pasolini gibi yönetmenler geleneksel hikâyenin ötesine geçerek karakterlerin kendilerine özgü vizyonlarının ifade bulduğu bir füzyon yarattı. Bu 'serbest ve dolaylı sohbet', hikâyeden çok sanki bir şiir niteliği taşıyor.³

Virginia Woolf günlüklerinde sonradan filme uyarlanan romanıyla ilgili olarak, kitabı yazma amacının 'farkındalığı dışsallaştırmak' olduğunu yazmıştır.⁴

Başka bir deyişle, zihnin gizli makinelerini tarif etmek için soyut edebi monologlar yerine, imgeler bulmaya çalıştı. Bu şekilde dış dünya, kostümleri, havası ve türlü türlü yüzeyiyle, içsel karmaşıklığın bir ifadesi haline geldi.⁵

Yayımlanmış bir kitabı uyarlarken veya 'gerçek hayat' olaylarına dayanan bir film yazarken karşılaşılan en büyük sorunlardan biri,

1 Deleuze, *Cinema 2*, op. cit., s. 143.

2 The Book Review Show, BBC 2, 11 p.m., 24 Ağustos 2012.

3 Deleuze, *Cinema 2*, op. cit., s. 144.

4 Sally Potter, *Orlando* (London: Faber and Faber, 1994), s. ix.

5 A.g.e.

‘orijinal’ esere veya olaylar zincirine bire bir bağlı kalmak gerektiği düşüncesidir. T.S. Eliot’ın sözleriyle, ‘Tarih zoraki bir koridordan ibaret değildir.’ Temel aldığınız kaynak sizi kısıtlayıp kendi başına, münferit bir eser olarak var olan özgün bir senaryo yazmaktan alıkoymamalı. İnsanlar gibi senaryolar da birbirinden mutlak şekilde ayrılabilen varlıklar değil, bağımlılık her zaman var olacak ama bir sanat eserinin gerçekten benzersiz bir nitelik kazandığı bir nokta var. Potter senaryosunun önsözünde dört yıllık uyarlama çalışması sırasında o noktanın son yılda geldiğini, editörü Walter Donohue’nun yardımıyla sanki kaynak kitap yok olmuş gibi senaryoyu kendi başına bir eser olarak görebildiğini yazmıştır.

Zaten uyarlama sürecinin en güzel yanı da bu değişimdir; aksi-ni iddia eden post-modern kurama rağmen, yeni bir şey yaratmak mümkün. O noktadan sonra Potter ‘senaryonun edebi değer taşıma iddiasında olmadığını’ doğrulamış ve ‘Nitekim en acımasız eylemlerimden biri senaryoyu gereksiz edebi kaygılardan arındırmak oldu’ demiştir.¹ Potter’a göre sinema daha pragmatik bir mecra, ne de olsa yazılan her şey hikâyeyi ileriye doğru itmek zorunda. Kitap Vita Sackville-West’in parodik biyografisi gibi yazıldığından, biyografik bilgileri biraz gevşetmek zorunda kalmış. Kendisi öyle demese de, aslında Woolf’un ötesine geçerek bu sayede ‘İngiliz sınıf sistemini daha içneleyici ve alaycı bir bakışla’ sunabilmiş.² Sınıf savaşının ön planda olduğu bir başka uyarlama da *Cinnet* filmi. Frederic Jameson’a göre film orijinal romandan daha başarılı çünkü King’in romanındaki ‘Amerikan tarihinin bütün seslerinin muğlak ve global hakimiyeti’ yerine, spesifik tarihi yorumlar sunuluyor.³

David Cronenberg yaratıcılığın bol miktarda israf gerektirdiğini, bu süreci bir örümceğin yumurtladığı bin yumurtadan sadece

1 A.g.e., s. x.

2 A.g.e., s. xi.

3 Frederic Jameson, *Signatures of the Visible* (London: Routledge, 1992), s. 90.

iki tanesinin büyümesine benzetiyor.¹ Senaryo yazarı ve roman-cı Patrick McGrath bu süreci israf olarak değil, daha çok çeşitli fikirlerin denenmesi olarak görüyor ve roman yazımında da aynı sürecin yaşandığını söylüyor. İnsanların sürekli bu iki yazı türünü ayırmaya çalıştığı düşünülünce, McGrath'ın önermesi oldukça ilgi çekici hale geliyor. Ona göre iki tür arasındaki en büyük fark, romanlarda hikâyenin içinde sürüklenip gidebilirsiniz. Aslında her yazı türünde aynı zorluklar mevcut. Örneğin:

anlatımsal açıdan kademeli olarak ilerlemek, sahneleri yapılandırmak, her sahnenin aynı anda iki veya üç düzeyde işlemesi, hikâyeyle ve karakterle ilgili iki üç bilgi verilmesi, kendinizi tekrarlamamak, ivmeyi muhafaza edebilmek.²

Çoklu katman unsuruna dikkat edin çünkü bu şekilde zengin ve derin senaryolar yazabilirsiniz. McGrath, Cronenberg'in kesme işinde çok becerikli olduğunu söylüyor; örneğin bir sahnede Spider Waterloo'dayken, ardından gelen metro sahnesinin gereksiz olduğunu tespit etmiş. Sonunda senaryo 78 sayfaya inmiş. McGrath bunun fazla kısa olduğunu söyleyince, Cronenberg 'Ben de filmi yavaş çekerim!' diye cevap vermiş.³

Roman, Spider'in yazdığı günlükten oluşuyor ama filmde deşifre edilemez hale getirilerek sanatçının, hatta film yönetmeninin 'gerçeği bir tür dizaynla tasvir etmeye çalışmasını' simgeliyor.⁴ Olayların dehşeti arttıkça, Spider onları kâğıda dökerek kontrol etmeye çalışıyor. McGrath filmdeki diyaloglarla ilgili araştırma yapmak için o dönemdeki işçi sınıfının hayatıyla ilgili George Orwell gibi yazarların eserlerini okumuş, filmler izlemiş ve 1930'ların Doğu Londra'sının işçi kültürünü iyice incelemiş. Daha

1 Kevin Conroy Scott, *Screenwriters' Master Class. Screenwriters Talk about their Greatest Movies* (London: Faber and Faber, 2005), s. 149.

2 A.g.e., s. 150.

3 A.g.e., s. 155.

4 A.g.e., s. 158.

sonra filmin geçtiği dönem 1950'lere ve 1980'lere taşınmış ve dış ses iptal edilmiş.

Uyarlama yaparken uzun düzyazı pasajlarını birkaç kelimelik bir tarifle, kısa bir diyalogla ya da karakterin basit bir hareketiyle özetleyebilirsiniz. Richard Yates'in aynı adlı romanından uyarlanan *Hayallerin Peşinde* (yönetmen Sam Mendes) iyi bir örnek. Hem filmin hem de romanın ilk sahnesinde Frank izleyicilerin arasında oturmakta ve karısını seyretmektedir. Ancak Yates kitapta Frank'in ne kadar utanç içinde olduğunu, etrafındakilerin de mahcup ve tedirgin olduğunu anlatırken, senaryoda sadece Frank'in yüzündeki ifade belirtiliyor, buna ek olarak arkasında duran kadınla bir satırlık bir diyalog yazılmış. Yani senaryo romanın stenoyla not alınmış hali gibi ama düz yazı kadar etkili.

Yazar ve yönetmen Darren Aronofsky, Francis Ford Coppola'nın George Lucas'a verdiği tavsiyeye uyuyor: 'Yazıp bitir.'¹ Yani bütün sahneyi bir oturuşta yaz, şiirsellik arama. Dediğine göre orijinal bir senaryo yazarken kendini halı dokumacısı gibi hissediyor çünkü birçok farklı yerden gelen çeşitli iplikleri bir araya getirerek hepsini bir halı gibi dokuyor. Örneğin *Pi* (yönetmen Darren Aronofsky, yazar Aronofsky, Sean Gullette ve Eric Watson, 1998) filminde Kabala, komplo teorileri, paranoya, bilimkurgu, *Alacakaranlık Kuşağı*'ndan (1959–64) alıntılar ve spiritüel öğeler var. Aronofsky spiritüel kısımların lisede spiritüel matematik öğreten öğretmeninden kaldığını, ayrıca özellikle Philip K. Dick'ten etkilendiğini söylüyor.

Karanlık bir film olan *Bir Rüya İçin Ağıt* (yönetmen Darren Aronofsky, yazar Aronofsky ve Hubert Selby Jr., 2000; Selby'nin 1978 tarihli aynı adlı romanından uyarlanmıştı), 480 sayfalık bir romanın 110 sayfalık bir senaryoya indirgenmesini gerektirmişti. Aronofsky bunun için önce yapıyı bulmuş, daha sonra hangi

1 A.g.e., s. 131.

sahnelerin o yapıya uyduğunu ve ‘hangi atışın hangisinden sonra geleceğini’ tespit etmişti. ‘Syd Field’ın kitapları kötülüğün simge-siydi’ diyor Aronofsky, ‘benzerleri de öyle, ve ben her zaman onlara direnecek kadar düzen karşıtıydım.’¹ Aronofsky için en önemli şey hikâye, hikâyeyi arayıp bulun. Sahne sahne, adım adım parçalarına indirgeyin, sonra kart dizinlerine ayırın, renklere göre düzenleyin ve örüntüleri görmeye çalışın. Bu şekilde bütünün neye benze-yeceğini, nasıl işleyeceğini anlayabilirsiniz. Anlam çıkarmak için hepsini bir duvarda toplayın. Her sahneye bir kart ayırın, sonra yerleri belli olunca sahneleri yazın. Aronofsky bu film için yaklaşık 20 taslak yazmış, daha sonra çalışmasını kitabın yazarının 1978’deki orijinal senaryosuyla birleştirmiş. Uyarlama açısından ilgi çekici olan bir nokta da, romandaki Harry Goldfarb’ın (filmde Jared Leto tarafından canlandırıldı) bir kahveci açmak istemesi. Günümüzde Starbucks’la kahvecilerin modası geçti. Diğer yandan Marion (Jennifer Connelly) bir giysi dükkânı açmak istiyor. Peki diyalog güncellenmeli mi? Bağımlılık gibi bu öğeleri de zamana bağlamamaya karar vermişler ve modern teknolojinin yanında yetmişlerin kıyafetlerini kullanmışlar.

Romandaki dört karaktere kendi öznel bakış açıları verilmiş, buna ek olarak bir anlatıcı da var. Filmdeyse hikâyeyi anlatan yok ama başrolde bağımlılık canavarı var. Senaryo yazarı karakterin iniş çıkışlarını planlamak için bir grafik kullanmış ve ne zaman iyi bir şey olması beklense, kötü bir şey oluyor. Karakterin başına kötü bir şey geldiğindeyse, bağımlılığın başına iyi bir şey geliyor.² Üç perde var, yaz, sonbahar ve kış. Selby yazmaya başlarken aklın-da bir film varmış ama iki hafta sonra yazdığı şeyin bir romana dönüştüğünü görmüş. Senaryo için karakter eğrileri hazırlamış, bir grafik üzerinde farklı olayları, ne zaman ve nerede yaşandıklarını göstermiş. Görsel bir tasarım. Siz sadece ‘smash-cut’ (ani sahne

1 A.g.e., s. 133.

2 A.g.e., s. 139.

geçiş tekniği) ya da çok önemliyse kamera açılarını yazın da, yönetmenin keyfi kaçmasın.¹

Filme uyarlanan (yönetmen Danny Boyle, yazar John Hodge, 2000) 1996 tarihli *Kumsal* romanının ve *28 Gün Sonra* (yönetmen Danny Boyle, 2002) filminin senaryo yazarı Alex Garland filmde neler olacağını, bütün önemli olayları el yazısıyla yazıyor ve 24 saat içinde senaryonun çeyrek kısmını tamamlıyor.² Çok etkileyici. Düz yazıda olduğu gibi ilk aşamada cümle yapısına ya da metnin sayfada nasıl görüldüğüne aldırış etmek zorunda kalmadığı için bu kadar hızlı yazabildiğini söylüyor. Senaryonun kalanını da dört günde bitiriyor. A4 sayfasını bilgisayarının ekranına yakın bir yere asıyor olabilir ama filmin sonu başta düşündüğünden farklı bir yöne giderse bunu önemsemiyor. Hangi janrda yazıyorsanız senaryoyu da o janrın yönlendirdiğine inanıyor. Daha önce eser kendini yazar demiştik. Garland, janr dışında çalışan Charlie Kaufman gibilerin işinin daha zor olduğunu, onların gerçekten yaratıcı olmaları gerektiğini, oysa kendisinin sadece janrı geliştirmiş olan insanların kurduğu temel üzerine bir şeyler inşa ettiğini, bu nedenle işinin çok daha kolay olduğunu söylüyor.³ Yapıya ve üç perde formatına saplantılı olduğunu ama Robert McKee stiline hoşlanmadığını da ekliyor. Garland'a göre janrda değişiklik yapmak da çok kolay. Örneğin kahraman her zaman kızın kalbini kazanmayı başarıyorsa, o klişeden vazgeçebilirsiniz. Doğru tonu yakalamak için genellikle müzik dinleyerek yazıyor, Danny Boyle gibi filmin müziği ve tonuyla ilgili net fikirleri olan yönetmenlerle çalıştığı için yazı sürecinde de o müzikleri kullanıyor. Film çekilirken sorun çıkmamıştı ama ilk kurguları izlediğinde bazı sahnelerin fazla uzun olduğunu fark etmişti. Bu durumda sonraki sahneler kesilmeli ya da yeniden yazılmalıydı.⁴ *28 Gün Sonra* fil-

1 A.g.e., s. 144.

2 A.g.e., s. 177.

3 A.g.e., s. 178.

4 A.g.e., s. 183.

minde işi daha kolaydı çünkü film ekibiyle birlikte çalışabiliyordu ve sahneler sırayla çekiliyordu, dolayısıyla bir terslik çıktığı zaman sahneyi hemen yeniden yazabiliyor, sonraki sahnelerde de gerekli düzeltmeleri yapabiliyordu.

Garland hikâyesinin geçmişine ya da detaylı olarak gözden geçirildiği zaman inandırıcı olmayan unsurlara önem vermiyor. Film izlemenin doğasında hayal gücünü kullanmak var diyerek, izleyicilerin boşlukları dolduracağını savunuyor. Nitekim IMDB'ye (*Internet Movie Database*) baktığımızda, izleyicilerin filmlerde olup bitenlerle ilgili çeşit çeşit senaryo uydurduğunu, yapımcının niyetiyle ilgili varsayımlarda bulunduğunu görüyoruz.¹ Bütün boşlukları doldurmamak önemli. Garland'ın söylediklerinden yazı yazma sürecinin bireysel ve manik olduğunu çıkarıyoruz; bazen 50'den fazla taslak yazıyor, yine de bazı sahnelerden memnun olmuyor, yani hem geliştirme sürecinde hem de ürünün son haliyle ilgili mükemmeliyetçi bir tarafı da var. Kendi yazdıklarımızı yargılayabilecek etkili bir içsel eleştirmen olmaksızın ürettiğimiz şeylerin kibirden ibaret olacağını söylersem, eminim birçok yazar benimle aynı fikirde olacaktır.

Dış Ses

Bütün yazı türlerinde, izleyiciye veya okuyucuya bilgi vermek için yazılan diyaloglar sıkıcı ve yapmacıktır. Kesin atın. Dış sese gelince, yine eğer sadece bilgi vermek, bir şeyler anlatmak için kullanılıyorsa can sıkıcı bir etkisi olur, ayrıca yazarın tembel olduğunu da gösterir ama izleyiciyle daha derin bir ilişki kurmak amacıyla kullanıldığında işe yarar. Daha önce bahsettiğim *Amerikan Güze-li* filmi bu konuda verebileceğimiz harika bir örnek. Film, Lester Burnham'ın (Kevin Spacey) dış sesiyle başlıyor, ses bize ölmüş olduğunu anlatıyor. Hemen onunla empati kuruyoruz. Oysa birçok

1 A.g.e., s. 186.

filmde dış sesin hiç de yaratıcı olmayan bir şekilde, sadece bilgi vermek için kullanıldığını görüyoruz. Dolayısıyla, bilgilendirici sunumlardan kaçının. Dış sesin en etkili olduğu durumlar, *Amerikan Güzeli* ve *Ejderhanı Nasıl Eğitirsin* (yönetmen Dean DeBlois ve Chris Sanders, yazar DeBlois, Sanders ve William Davis, 2010; Cressida Cowell'in kitabından uyarlanmıştır) filmlerinde olduğu gibi, karakterlerden birinin sesinin kullanıldığı durumlardır, bu şekilde izleyici kahramanın ve hikâyenin dünyasına çekilir.

Temel öğeler yerli yerine oturduktan sonra, dış ses ilgi çekici şekillerde kullanılabilir. Örneğin *Karşı Cins* (Don Roos, 1996) filminde Dede Truitt'in (Christina Ritchi) şirret düşüncelerinin duyulması, başka türlü elde edilemeyecek oldukça komik bir etki yaratıyor. Senaryo psikolojisinde karakterimizin izleyici tarafından daha derin düzeyde anlaşılmasına nelerin yardımcı olabileceğini düşünmemiz gerekiyor, bu tür bir dış ses de amacımıza ulaşmamızı sağlayabilir. *Pussy Talk* (yönetmen Claude Mulot, yazar Mulot ve Didier Philippe-Gérard, 1975; Denis Diderot'un romanından uyarlanmıştır) filmini hatırlıyor musunuz? Filmde çenesi düşük bir vajina var ve konuşmaların büyük bölümünü o yapıyor. Alışıldık bir dış ses olmasa da, oldukça ilginç bir açı. Belki buna 'alt ses' diyebiliriz. *Sessiz Amerikalı* (yönetmen Philip Noyce, yazar Christopher Hampton and Robert Schenkkan, 2002; Graham Greene'in 1955 tarihli romanından uyarlanmıştır) filmindeyse, açılıştaki dış ses hem atmosferi belirliyor hem de başroldeki Michael Caine'in sesini tanıtıyor ve filme edebi bir nitelik kazandırıyor. Bu standart bir uygulama, yani çok şaşırtıcı değil.

Bir senaryonun genel dinamiğini pekiştirmek için dış ses kullanabileceğimiz çeşitli yollara kafa yormak faydalı olacaktır. Özellikle yeni yazarların bilgi verip açıklama yapmak için dış ses kullanması bazen tembellik olarak görülse de, çok daha ilgi çekici kullanım şekilleri bulunabilir. Örneğin bir sahneye mizah unsuru katmak için, görsellerin anlamını çürütmek ve karakterlerin ak-

lından geçenleri yansıtmak amacıyla dış ses kullanılabilir. Gerçek hayatta da sık sık ağzımızdan çıkanlarla düşündüklerimiz farklıdır. Beden dili gibi bazı göstergeler içsel düşüncelerimizle ilgili bir ipucu verebilir ama karakterin 'gerçek' kendiliğine yakın olan ve ağzından çıkanlarla zihninden geçenlerin birbirini tutmadığını gösteren bir dış ses çok daha belirgin olacaktır. *Bıçak Sırtı* filminde, dış sesle pazarlama ve sanatsal bütünlük konusunda neler yapılabileceğinin klasik bir örneğini görüyoruz. Filmin bir versiyonu dış ses içermeyen yönetmen kurgusu, pek didaktik değil, diğerindeyse dış ses izleyiciye olup bitenleri anlatıyor. İyi yazılmış bir dış ses izleyiciye erişip filmdeki olayların içine çekebilir. Peki bir dış sesin iyi yazılmış olduğunu nasıl anlarız?

Karakterin sesini bulmaktan bahsetmiştik. 'Bunlar bu karakterin söyleyebileceği şeyler mi?' diye sormak gerekiyor. Karakterin söyledikleri kulağa sayfada farklı, seslendirildiği zaman farklı gelebilir, özellikle de dış ses çok samimi ve gerçek olmalıdır ama gerçekliğin de tartışmaya açık bir terim olduğunu gördük. Pedro Almodóvar'ın dediği gibi, hayallerinizi gerçekleştirdiğiniz zaman kendiniz oluyorsanız, o zaman karakterleri bu şekilde olabildiğince gerçek hale getirebileceğimiz söylenebilir. Ama dış ses neden karakterin iç sesi veya sözde gerçek sesi olmalı? Herkesin kendine özgü bir anlatımı olduğunu varsayıyoruz. Dolayısıyla iyi bir iç ses de çelişkili olmalı, karakterin sesini karıştırıp drama ve çatışma içermeli. Bu şekilde, kendilikle diğer arasında dalgalanan, almakla vermek arasındaki sonu gelmeyen ikilemle boğuşan insanın içsel çelişkilerine erişilir. Tabii vermek de bencil nedenlerle yapılan bir eylem olabilir ama yine de iyi bir davranış olduğundan, nihai amacı önemli olmayabilir. Son olarak, yaratma ve yıkma kavramlarının göz önünde bulundurulması gerekir. Karakterin içsel dünyasıyla duyguları dış dünyaya nasıl yansıtılıyor? Woody Allen bunu birçok filmde başarmış. Allen için senaryo demek film demek ve senaryo tamamlandıktan sonra filmle ilgilenmiyor. *Dogville* (yazan ve

yöneten Lars von Trier, 2003) filminde John Hurt'un dış sesi son derece öğretici. Film oldukça tuhaf, bütün olaylar bir depoda geçiyor, şehirdeki odalar zemine çizilen çizgilerle gösteriliyor. Dış ses de hikâyeye gizemli bir masal havası katıyor. Her ikisi de ünlü romanlardan uyarlanmış olan iki filmde, sinema tarihinin klasik örnekleri olarak gösterilebilecek iki dış ses görüyoruz. Bunlardan ilki, Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* romanından, konusu Vietnam'a dönüştürülerek uyarlanan *Kıyamet*, ikincisi de Anthony Burgess'in aynı adlı romanına oldukça sadık kalınarak uyarlanan, Stanley Kubrick'in yazdığı, yönettiği ve yapımcılığını üstlendiği *Otomatik Portakal*. İlk filmde baş kahraman Yüzbaşı Benjamin L. Willard'ın (Martin Sheen) düşüncelerinin kısaca ifade edildiğini duymak sadece izleyicilerin kendilerini Albay Kurtz'un (Marlon Brando) peşindeki Yüzbaşı'ya daha yakın hissetmelerini değil, Kurtz'a da kafayı takmalarını sağlıyor. Willard'la hem nehir boyunca hem de zihninin içinde yolculuk ediyor, acı çeken yabancılaşmış psişesine giriyor, Kurtz'ü yakalama düşüncesine gittikçe daha fazla saplanıyorlar. Fazla da bir bilgi verilmiyor çünkü Vietnam olayı gerçek olmasına rağmen, konuyla ilgili her şey bir gizem içeriyor ve film şiirsel dış sesin de yansıttığı bir tür sürrealist post-modern kâbus olmanın eşiğine geliyor.

En iyi dış sesler, sadece soruları cevaplamakla kalmaz, bir o kadar da soru üretir. Willard neden kendisinin şu veya bu şekilde yok olmasına neden olacak bir görevi üstleniyor, yoksa bunun nedeni kendi geçmişini inkâr etme arzusu mu? Filmde bu sorular cevaplanmıyor, boşluklar izleyiciyi bir yandan tedirgin ederken, bir yandan da ilgilerini çekiyor. Vietnam savaşıyla ilgili çok az bilgisi olanlar bile orasının cehennem gibi bir ortam olduğunu biliyor. Buna rağmen insanlar o cehenneme girmeyi seçmiş. Sanki Kurtz, Willard için Şekil Değiştiren Varlık, Gölge ve Bilge'nin (Yaşlı Bilge Adam) bileşimi gibi. Willard karanlığın içine dalmasını gerektiren görevi reddetmiyor ve sonunda sadece Gölge'siyle

karşılaşmakla kalmayıp, tamamen ona dönüşüyor. İçeride dönük bir asker olan Willard, gergin ve yetkin; havadan sudan konuşmaktan hoşlanmıyor. Etrafında olup bitenlere, örneğin helikopterler ‘Charlie’yi bombalarken insanların sörf yapmasına inanamıyor. Willard olumsuz özellikleri olan yalnız ve varoluşçu kahramanı temsil ediyor. İzleyicinin onun yolculuğuna katılmasını sağlamasının tek yolu, tonu ve içeriğiyle bir mantra gibi işlev gören bir dış ses kullanmak.

Günümüzün sansürcüleri tarafından tümüyle yanlış anlaşılan *Otomatik Portakal*, toplumun geleceğiyle ilgili bir analiz. Filmdeki tahminler, özellikle de gençler, şiddet ve devletle ilgili analizler bugün de geçerli. Dış sesin sahibi, işlediği şiddet suçları nedeniyle girdiği hapisten kurtulmak için devletin düzenlediği yeni bir tedavi programında kobay olarak kullanılmayı kabul eden Alex (Malcolm McDowell); tedaviden sonra şiddet ve seks düşkünlüğünden kurtulacağını düşünüyor. İyi bir insan olmak istiyor ama seçim şansını olmadığına inanıyor. Bir papaz ona bu şekilde iyi insan olunamayacağını, iyiliğin ancak özgür iradede doğabileceğini söylüyor. Doktorlar ve devlet yetkilileriye bu yaklaşımın laftan ibaret olduğunu, en fazla etik ya da din bilgisi kategorisine girebileceğini, suç önleme konusunda herhangi bir etkisi olmadığını düşünüyor. Tedavi başarılı oluyor, hatta Alex’in müzikten, özellikle Beethoven’in dokuzuncu senfonisinden aldığı zevk bile yanlışlıkla yok ediliyor.

Alex’in ‘kanka’larından oluşan çetesinin şiddet eylemlerinden itibaren bütün film dış sesle harika bir şekilde anlatılıyor. Ses, tedavinin yıkıcı etkileri yüzünden kendini öldürmeye kalkan Alex’in bakış açısını sunuyor. Bu bilgilerin hepsi filmin ilerleyen etaplarında veriliyor. Dış ses sayesinde izleyici Alex’i psikolojik açıdan iyice tanıyor ve tecavüz, hatta cinayet gibi suçlar işlemesine rağmen onunla empati kuruyor. Özellikle hapisten çıkıp evine döndüğü zaman ailesinin odasını birine kiraladığını ve bütün sevgilerini kiracıya verdiklerini gördüğü zaman, ona acıyor. Filmin ilerleyen

etaplarında Alex yeraltı dünyasında bir bakıma destansı bir yolculuğa çıkarak kendi yarattığı engellerle yüzleşiyor. Filmin bu kısmı, ilk kısmını aynalıyor. Daha önce kendisinin yarattığı şiddet durumlarında şimdi kendini kaybedip tökezliyor. Önce, daha evvel eski çete arkadaşlarının saldırısına uğramış olan evsiz birine rastlıyor. Adam intikam almak için ona saldırıyor. Polis gelip kavgayı ayırıyor ama polisler de onun eski çete arkadaşları. Sonra onlar da Alex'e saldırıp suda boğarak neredeyse öldürüyorlar. Üzerinde 'ev' yazan bir işaret levhasına doğru giderek kurtuluyor. Levhanın işaret ettiği evin, daha önce çete arkadaşlarıyla girerek saldırıp karısına tecavüz ettikleri yazarın evi olduğunu görüyor. Yazar artık tekerlekli sandalyeye mahkûm. Herkes, özellikle de kısmen Anthony Burgess'i temsil eden sözde liberal yazar, ondan intikam almak istiyor. Filmin her sahnesi hem hikâye hem de sahneye koyma açısından mükemmel şekilde yapılandırılmış. Hem abartılı teatral bir nitelik hem de dış ses sayesinde zaman zaman mizahi bir nitelik görüyoruz. Dış sesin aynı amaçla kullanıldığı diğer filmler arasında *Alfie*'yi (yönetmen Lewis Gilbert, yazar Bill Naughton, 1966) örnek gösterebiliriz.

Yukarıda verdiğim örneklerin büyük bölümünde dış ses oldukça geleneksel şekilde kullanılmış; sizler daha sıradışı yöntemler bularak senaryonuzu daha ilgi çekici hale getirebilirsiniz. Örneğin *Sil Baştan* (yönetmen Michel Gondry, yazar Charlie Kaufman, 2004) filminde oldukça sıradışı bir kullanım görüyoruz. Filmin başında Joel (Jim Carry) bize zaman zaman aklından geçenleri anlatacağını söylüyor. Sonra bunların rastgele düşünceler olmadığını, ilişkileri ve işiyle, yani aslında kendisiyle ilgili hayal kırıklıklarının hikâyesi olduğunu anlıyoruz. İlk bakışta klasik gibi görünen bu dış ses kullanımı daha sonra sıradışı bir nitelik kazanıyor çünkü yavaş yavaş olup bitenlerin 'tam olarak' dış sesin anlattığı gibi olmadığı 'net bir şekilde' ortaya çıkıyor ve izleyiciler o sese güvenmemeleri gerektiğini anlıyorlar. Film izleyiciden sadece sinema geleneklerini

değil, psikolojiyi, özellikle de bellek ve kimlik konularını sorgulamasını istiyor ve bu açıdan çarpıcı bir nitelik kazanıyor. Bir başka ilgi çekici nokta da, Clementine’la (Kate Winslet) ilgili anıları bir makine yardımıyla silinirken, onu gözlemleyen bilim insanının sesinin dış ses olarak kullanılması, Joel anılarını yeniden yaşarken bilim insanının yorum yapması. Üstelik bir yerde anılar kendi televizyonunun ekranında beliriyor ve karşımıza görsel bir dış ses çıkıyor. Sonuç olarak, dış sesi sadece bilgi vermek için kullanmaktan kaçının. Sadece bir açıklama olmaktan ne kadar uzaklaştırırsanız, o kadar başarılı bir araç elde etmiş olursunuz.

Kimin Sesi?

İkinci bölümde hem hikâyenin hem de karakterlerin sesini bulma gerekliliğinden bahsetmiştik. Carl Jung sesleri bizim yaratmadığımızı, onların bizi yarattığını savunuyor. Metinden uzaklaşmak aslında metne girmek anlamına geliyor çünkü aramıza mesafe koyduğumuz zaman bilgiden oluşan bir akışa nesnellik katabiliyoruz. Yazdıklarınızdan tamamen kopmanızı ve duygularınızı yok saymanızı önermiyorum, hatta tam aksini söylüyorum. Bence pazarlama ve markalama kısıtlamaları, ‘özgün bir ses’ bulma zorunluluğu ve ‘gerçek, orijinal, özgün’ olma saplantısı, yazarların gerçekten canlı, yaşam dolu eserler yaratmasını engelliyor. Hedefimiz inşa edilmiş bir yapıdan çok, kendi başına bir varlık olabilen eserler yaratmak. Ayrıca yazara değil, karakterlere can vermek istiyoruz. Terapi kültürünün ürünleri olan bencilik eğiliminden ve kendilik bağımlılığından uzaklaşmamız gerektiğini, bunun mümkün olduğunu düşünüyorum.¹

Sandra Russ duygulanım ve yaratıcılık kuramlarıyla ilgili olarak, Robin Williams gibi komedyenlerden bahsediyor. Williams şamanik bir yaklaşımla, karakterlerin içinden gelip geçtiğini, ken-

1 Bkz. Jason Lee (ed.), *Cultures of Addiction* (New York: Cambria, 2010).

disini sadece bir kanal olduğunu söylüyor.¹ Mick Jagger gibi birçok performans sanatçısı şamanik bir süreç yaşadıklarını, sanatlarını gerçek anlamıyla sahiplendikleri zaman sanki başka bir varlığın kendilerine sahip olduğunu ya da kendilerinin başka bir varlığın içine girdiğini söylüyorlar. Harold Pinter'in *Eve Dönüş* oyunu ilgi çekici bir örnek. Oyun 'Makası ne yaptın?' cümlesiyle başlar. Pinter başta bu lafı kimin söylediğini, hatta kime hitaben söylendiğini bile bilmiyormuş. Geleneklerin ötesine geçen ses kavramına yeni bir tanım getiren bu olay, 'sesinizi bulun' ya da 'hikâyenizin sesini bulun' kuralına taze ve yeni bir bakış açısı kazandırıyor. Borges de bu konuda verebileceğimiz bir başka örnek ve bence tam bir alıntıyı hak ediyor.

Aniden bir şeyler olacağını hissederim. Arkama yaslanıp pasif bir yaklaşım benimserim ve birileri bana bir şeyler verir. Bana bir başlangıç ve bir son verilir. Bir öznem varsa, ihtiyacı olan stili o söyler. Yazarken kendi önyargılarımı ve görüşlerimi unuturum. Bütün dünya bana gelir.²

Yine mistik ve şamanik bir izlenim veren bir açıklama. Sanatçı bilinç düzeyinin ötesine geçiyor. Kris 1950'lerde yazdığı makalelerinde Freud'un kuramını yeniden işleyerek yaratıcılık sürecinin kontrollü bir bastırmayı içerdiğini ve bu şekilde birincil düşünce süreçlerine erişildiğini iddia etmiştir. Ona göre yazarlar bu sözde ilkel çağrışımları değerlendirir ve eserlerine uyumlarlar.

Yapılan araştırmaların büyük bölümünde, çocukların uydurduğu oyunlarla yaratıcı yazım süreci ve birincil süreçler arasında bir bağlantı olduğunu gösteren veriler bulundu.³ Varılan en önemli sonuçlardan biri, 'estetik bilişin duygusal deneyimlerin tasarımsal manipülasyonunu' gerektiriyor olabileceği. Bu özellik insanları

1 Sandra W. Russ, 'Pretend Play, Emotional Processes, and Developing Narratives', Scott Barry Kaufman ve James C. Kaufman (ed), *The Psychology of Creative Writing* içinde (Cambridge University Press: Cambridge, 2009), s. 251.

2 A.g.e.

3 A.g.e., s. 252.

diğer primatlardan ayırıyor.¹ Bu alanda daha fazla araştırma yapılması gerekse de, oyun oynayabilen çocukların daha fazla duygusal anıyı belleklerinde tutabildikleri, dolayısıyla da duygularıyla başa çıkmak için oyun yöntemini kullanamayan çocuklara göre anılarına daha kolay erişebildiği klinik olarak kanıtlandı. Negatif duyguların ifade edilebilmesi çok önemli.² Çocukluk dönemine ait bu paradigmayı yetişkinlik dönemine uyarlarsak, şamanın veya başarılı yaratıcı yazarın oyun oynama kabiliyetinin daha yüksek olduğunu, oyun vasıtasıyla anılarına erişebildiğini ve bu anıları ritüeller ve/veya sanatsal araçlar vasıtasıyla topluma tercüme edebildiğini söyleyebiliriz. Ingmar Bergman'ın senaryolarla ilgili söyleminde olduğu gibi:

Çocukluğumla aramdaki kanalları açık tuttum. Bence birçok sanatçı aynı şeyi yapıyor. Bazen geceleri uykuyla uyanıklık arasındayken bir kapıdan geçip çocukluğuma gidebiliyorum ve her şeyin eskisi gibi olduğunu görüyorum... ışıklar, kokular, sesler ve insanlar... Anneannemin oturduğu sessiz sokağı, yetişkinlerin dünyasının ani saldırganlığını, bilinmeyenden duyduğum dehşeti ve annemle babamın arasındaki gerginlikten ne kadar korktuğumu hatırlıyorum.³

1 A.g.e, s. 254.

2 A.g.e., s. 256.

3 A.g.e., s. 257.

6

Sonuçlar

Hikâye Psikolojisi

Hikâye nedir? Bireysel ve grup psikolojisi açısından nasıl değerlendirilebilir? Basit ama derin bir soru. ‘Gerçek’ hikâyeler insanların zihninde sorular oluşmasına neden olur. On dokuzuncu yüzyılda çekilen, bebek sandalyesindeki bir bebeğe mama yedirildiğini gösteren bir film, yani buna film diyebilirsek, bizim anladığımız şekliyle hikâye sayılmaz. Ama izleyici bunu daha uzun bir hikâyenin bir parçası olarak görebilir, içinde bir hikâye potansiyeli barındırır ve evet, bizi soru sormaya yönlendirir, bu nedenle teorik olarak hikâye olduğu söylenebilir. Daha önce gördüğümüz gibi, ilk filmlerde senaryo yoktu ama, örtülü de olsa bir hikâye vardı. Yirminci yüzyılda sinema geliştikçe, belli şekillerde anlatılan belli hikâye türleri popüler oldu. Ama yukarıda verdiğimiz basit örnekte izleyiciler mama yiyen bebeğin basit imgelerini temel alarak kendi hikâyelerini uydurabilirler. Buna karşılık, sadece anlatımdan ibaret hikâye stilinden kaçınmak için bu eski film türlerini incelemek faydalı olacaktır.

Sırf anlatmış olmak için anlatmak, tüm yazı türlerinde yapılan bir hatadır ve kaçınılması gerekir. Karl Marx’ın din halkların uyuşturucusudur görüşünden ve Theodor Adorno’nun kültür endüstrisi dayatmacıdır suçlamasından hareket ederek, bu hatanın cazibesine direnmemiz gerektiğini savunuyorum. İnsanlar her şeyin kendilerine hazır şekilde verilmesini istemiyor. Film izleyiciye

ait, izlerken ya da okurken aynı zamanda bir şey de yaratıyorlar. Senaryonun psikolojisi insan psikolojisine yakın olmalı, yani sonsuz, virajlara ve ani değişimlere açık, çelişki ve paradoks dolu, sırların gerçek hayattaki gibi saklandığı bir hikâye olmalıdır. Unutmayın ki bizi biz yapan şey ifşa ettiklerimiz değil, daha çok sakladıklarımız, bizi güden sırlarımız, dış dünyaya sunduğumuz bilgilerdeki boşluklardır. Hikâyelerde de durum farksızdır. Sürekli her şeyin itiraf edildiği bir kültürün barındırdığı tehlikelerden biri, insanların içsel dünyasının banalleşmesi, her şey açığa çıkarılıp analiz edildiği için, geriye bir şey kalmamasıdır.¹ Derin bir hikâye sadece başlangıçta soru sordurmakla kalmaz, nasıl devam edeceği de merak edilir ve biterken insanların zihninde farklı soruların kalmasına neden olur.

Bir Konuşabilse (yazan ve yöneten Sofia Coppola, 2003) filminde bunun güzel bir örneğini görüyoruz. Filmin sonunda Charlotte (Scarlett Johansson) ve Bob Harris (Bill Murray) arasında bir fısıldaşma geçiyor. İzleyiciler ne konuştuklarını çok merak ediyorlar ama bunun özel bir konuşma olduğunu ve eğer konuşulanları duyarlarsa bir sınırı ihlal edeceklerini anlıyorlar. İyi senaryolarda genellikle ana karakterin bir keşif ve aydınlanma yaşadığı söylenir. Bu filmde de benzer bir durum var ama iki kahramanın arasındaki ilişkinin ana unsuru gizli kalıyor. Mesleğinde hayal kırıklığı yaşayıp bir viski reklamı çekmek için Japonya'ya giden aktör Murray, felsefe diplomasını yeni almış, hayatıyla ilgili ne yapacağını bilmeyen genç bir kadın olan Johansson'la tanışır ve aralarında derin bir bağ oluşur. Hikâyenin en etkileyici tarafı anlatılanlarda değil, anlatılmayanlarda gizlidir, o kısmın sınır dışında olduğu izlenimi verilmektedir.

Bütün ilgi çekici hikâyeler psikolojinin sınırlarıyla ilgilidir. Bu sınırlar haritamızın uç noktaları, dünyanın sonu veya içsel coğrafyamızın hudutları olabilir. Bir haritanın kenarına basit bir ahtapot

1 Bkz. Lee, *Cultures*, op. cit.

çizip ‘burada canavarlar yaşıyor’ diye yazarsak, o sınırın aşıldığı yerde korkulması gereken bir şeyler olduğu izlenimini yaratırız. Acaba neler olacak diye merak etmek bizi büyüler, acaba sırlar nasıl ortaya çıkacak, olaylar ne kadar ileri gidecek? Davranışların sınırları ve o sınırları aşmanın ne anlama geldiği konusu izleyiciye çok cazip gelir. Üzerinde en çok çalışılan janr korkudur ve sürekli ‘insan olmak ne demek’ teması işlenir. Nitelikli hikâyeler bir duygu boşalımı tedarik eder, filmler de izleyiciler için sınırları test etmenin oldukça güvenli bir yoludur. Daha önce de sözünü ettiğim *Limit Yok* filminin konusu, insanlara sınırsız güç kazandıran NZT diye bir ilaç. İlacı alanlar beyinlerinin %80’ini kullanabiliyorlar. Psikolojik gerilim yaratmak için her pozitifin bir negatifi olması gerekir. İlacın da bir dezavantajı var: hapı alanlar hastalanıp ölebiliyor, ama o zamana kadar çok eğlenceli bir hayat yaşıyorlar. Bir de izleyicilerden bazılarının gözden kaçırmış olabileceği küçücük minicik bir sorun daha var: ilacı alanlar biriyle cinsel ilişkiye girdikten sonra onu öldürebiliyor.

Bilinçaltı zihninin bilinçli zihinden her zaman bir adım ileride olduğunu söylemiştim. Filmde bu varsayım analiz ediliyor ve doğrulanıyor. Kahramanımız hapı aldıktan sonra on yıl önce şöyle bir göz attığı bir kitabı hatırlayabiliyor, ev sahibinin eşine hukuki bir yazı yazması için yardımcı olabiliyor, tabii bu yardım kadınlara ilişkiye girebilmesini sağlıyor. Sonunda Eddie Morra (Bradley Cooper) bu kadar yüksek düzeyde işlev görebilmek için artık ilaca gereksinim duymuyor. Birini öldürüp öldürmediğinden de emin değiliz, bu yüzden film, galiba istemsiz olarak, biraz daha derin oluyor. Tabii asıl mesaj bir kilometre öteden belli oluyor; Eddie senatörlüğe adaylığını koyuyor ve bunu ilaçsız yapıyor, yani Nike reklamlarındaki gibi yapabilirsin! Amerikalılar başarıya önem verirken, Avrupalılar, özellikle de İngilizler başarısızlığa, elden kaçan şeylere odaklanır. Her iki yaklaşım da abartılırsa sorun olabilir. Ama hepimiz dramatik olaylara ve aşırılıklara ilgi duyuyoruz.

Çehov'un silahı

'Çehov'un silahı' sahne oyunlarında kullanılan bir terim. İzleyiciye daha önce olanları hatırlatmak için tekrar tekrar kullanılan bir nesne anlamına geliyor. Bu nesne haberci işlevi görüp, daha evvelki sahnelerle bağlantı kurulmasını sağlıyor. 'Başlangıcımıdadır sonum ve sonumdadır başlangıcım' cümlesini hepimiz duymuşuzdur. Bu cümle T.S. Eliot'un East Coker şiirinde geçiyor, ama aslında o da bu ifadeyi başkasından çalmış. Çehov'un silahı da işte bu tarz bir aşinalık yaratmak için kullanılıyor. Birçok filmde hikâyenin sonu başlangıcına entegre edilir, sonra yavaş yavaş o sona doğru gidilir. *Aşk Yazım* ve *Daima Lilya* (yazan ve yöneten Lukas Moodysson, 2002) filmlerini örnek olarak gösterebiliriz. *Aşk Yazım* filmi ana karakterle açılıyor; karakterin gerçek ismi Lisa (Natalie Press) ama ağabeyi ona Mona diyor. İlk sahnede onu yatak odasının duvarına kendi resmini çizerken görüyoruz, ama resim Mona Lisa'ya da benziyor.

Duvardaki resim, kimliğimizi sürekli değiştirebileceğimiz fikrini temsil ediyor. Paddy Consandine tarafından canlandırılan Mona'nın ağabeyi Phil de hapisten yeni çıkmış ve bir değişim geçirerek inançlı bir Hristiyan olmuştur. Film boyunca gördüğümüz çarpıcı bir imge de, Yorkshire kentinin her yanına yayılmış telgraf direkleri. Direkler, İsa'sız çarmıhlara benziyor. Bir başka sahnede Mona çimenlerin üzerinde ölü gibi yatıyor. Arkadaşı Tamsin (Emily Blunt) yanına gelip iyi misin diye soruyor. Mona bir grup çingeneden motoru olmayan bir moped satın almış, dinleniyor. Üst sınıfa mensup sosyete kızı Tamsin atının üstünden, yani yüksekte aşağıya, işçi sınıfına mensup kıza bakıyor. Öyleyse filmde Çehov'un silahı resim mi, telgraf direkleri mi, yoksa ertesi hafta onarılıp çalışır hale gelen moped mi? Çehov'un birden fazla silahı olabilir.

Daima Lilya filminin ilk sahnesindeyse, arka planda çalan death metal müzik eşliğinde genç bir kadının perişan halde koşarak

kaçtığını, daha sonra bir köprünün parmaklarına vararak kendini aşağıya atmaya hazırlandığını görüyoruz. Atlayıp atlamadığını bilmiyoruz, o anda filmin tüm hikâyesinin bizi bu noktaya getireceğini anlıyoruz. Bu noktaya gelmesine hangi olaylar neden oldu ve sonunda atladı mı? Ekranda 'Üç ay önce' yazısı beliriyor. Lilya'nın (Oksana Akinshina) annesi yeni sevgilisiyle Amerika'ya gidiyor, kızını da Rusya'da bırakıyor. Annesi sevgilisiyle yataktayken 'artık baş başayız' dediği zaman, Lilya'nın terk edildiğini anlıyoruz. Lilya'ya teyzesi bakıyor. Teyze Lilya'nın dairesini elinden alıyor, onu da kısa süre önce ölmüş olan bir adamın iğrenç dairesine gönderiyor. Lilya teyzesinden yardım istediği zaman kadın ona git annen gibi fahişelik yap diyor. Lilya çaresiz olsa da para için erkeklerle yatmak istemiyor, bu arada kız arkadaşı paraya ihtiyacı olmamasına rağmen sırf birkaç yeni elbise için bir adamla beraber oluyor. Kızın babası parayı bulunca da paranın Lilya'ya ait olduğunu, parayı fahişelik yaparak kazandığını söylüyor. Söylenti yayılıyor ve oturduğu yerdeki herkes ona orospu demeye başlıyor, sonunda da bir grubun tecavüzüne uğruyor.

Çaresiz kalıp yiyecek alabilmek için erkeklerle beraber olmaya başladıktan sonra, ilk bakışta iyi niyetli gibi görünen bir adamla ilişkiye giriyor. Adam sadece seks peşinde olmadığını, onunla birlikte bir hayat kurmak istediğini söylüyor. İsveç'te meyve toplama işi ayarladığını, ama büyükannesi hasta olduğu için kendisinin daha sonra geleceğini söyleyerek kızını seks işçisi olarak satıyor. Lilya bir daireye kapatılıyor ve fahişelik yapmaya zorlanıyor. Sonunda kaçıyor ve kendini filmin başında gördüğümüz köprüden atarak ölüyor. Filmlerin büyük bölümünde filmin sonunun başında, başının da sonunda olduğunu görüyoruz. Bu tema birçok kez kullanıldı ama eskimedi, ayrıca bu kitapta vurguladığım kader öğesini de destekliyor.

Lilya'nın rüyası aracılığıyla olayların farklı bir versiyonunu görüyoruz: arkadaşının tavsiyesini dinleyerek sevgilisinden ayrılıp

İsveç'e gitmediğini, yaşadığı mahalledeki yaşlı kadının torbadan düşen patatesleri toplamasına yardım ettiğini, kısacası işler farklı gitseydi neler olabileceğini izliyoruz. Pişmanlık ve arzuların gerçekleşmesi gibi kavramları tasvir etmek için olayların ikinci bir ideal versiyonunu sunma tekniği şaşırtıcı derecede etkili oluyor. Bu süreçte Çehov'un silahı da kullanılıyor; örneğin bu filmde yuvarlanan patatesler bu işlevi görüyor. Olayların ilk versiyonunda Lilya yaşlı kadına cadı diyerek ondan kaçıyor ve koşarak 'sevgilisinin' arabasına biniyor. Kaçış teması filmin temelini oluşturuyor. Annesinin Amerika'ya, Lilya'nın İsveç'e kaçması, daha sonra İsveç'te kapatıldığı daireden, en sonunda da hayattan kaçışı.

Aronson bu tarz yöntemleri sadece filmi hızlandırmak için kullanıyor. Ben aynı görüşte değilim, ayrıca üç perdelik yapıları duyulan hayranlığa da katılmıyorum. Hiç de olağanüstü bir yöntem değil, ama bize her kalıba uyan tek bir çerçeve kullanmama konusunda dikkatli olmamızı hatırlatıyor. Daha önce sözünü ettiğim *21 Gram*, *Saatler* ya da *Çarpışma* gibi filmlerin başında hikâyenin sonunu kısmen görebiliyoruz ama bunlar Aronson'un iddia ettiği gibi 'parçalanmış hikâyeler' olmaktan ibaret değil.¹ Bu filmler çoklu katmanlar şeklinde yapılandırılmış hikâyelere örnek teşkil ediyor ve aralarında *Sosyeteden İnsan Manzaraları* (yönetmen Robert Altman, yazan Altman ve Frank Barhydt, 1993; Raymond Carver'ın kısa hikâyelerinden uyarlanmıştı) gibi örneklerin de sayılabileceği bu çılgır açıcı senaryoların yakından incelenmesi gerektiğini düşünüyorum.

Özgürlük psikolojisi

Ölüm hepimizin başında. Bir yandan bir kapanken, diğer yandan da küçük ölüm olarak tanımlanan orgazm gibi, bizi hayat kapanından kurtaran bir olgu. Sayfaya dökülen bir senaryo, kendi başına var olan bir dünya yaratabilecek bir formül olmalı. Kültür dedi-

1 Aronson, op. cit., s. 381.

ğimiz olgunun işlevi de bu. Adorno kültürün ‘nesneleştirmenin askıya alınması’ olduğunu söylüyor ama eleştirmen nesneleştirmeyi ikiye katlayarak kültürü kendi nesnesi haline getiriyor.¹ Özgün sanatın özü, ‘körce ve acımasızca kendini yeniden yaratan hayata karşı duyulan suçluluk duygusunun reddedilmesidir’ ve bunun anlamı ‘mutluluk taahhüdü, özgürlüğün hayata geçirilebildiği bir yaşam şeklinin vaat edilmesidir.’² Yani işin özeti, özgür olmadığımız için kültüre ihtiyaç duyuyoruz. Bütün hikâyelerin kaçış temasına dayandığına dair klişeleşmiş bir görüş var ama Colin Wilson’un *Roman Yazma Sanatı* kitabında da belirttiği gibi, aslında insanların önem verdiği konu özgürlük. En başarılı filmler ve romanlar, ayrıca tüm hikâyeler bu konuyu derinlemesine işliyor. Birçok açıdan kapana kısılmış olduğumuzun farkındayız. Bu cümle bile sınırlı, bu bir çeşit kapan, ama aynı zamanda bu sınırın özgürleştirici bir niteliği de var. Delilik, sınırların ve anlamların ötesinde bir boyut olarak tanımlanabilir, dolayısıyla deliliğin kendisi anlamsızdır. Bedenlerimiz, zihinlerimiz, içinde yaşadığımız çevresel şartlar da birer kapandır ama, aynı zamanda kafesten çıkabilmemizin yolunu da oluşturlar. Hem senaryo psikolojisiyle hem de yaşadığımız hayatlarla bağlantılı olarak, bu kapanlara karşı verdiğimiz mücadelenin bizi özgürleştirdiğini söyleyebiliriz. Amaçladığımız özgürlüğe ulaşmamak da sorun değil, çünkü sonuçtan çok süreç önemli.

İnsanları güden şey özgürlüğünden kendisinden çok, özgürleşme duygusu ve potansiteli. Özgürlüğün birincil kaynağı hayal gücü. Hayal gücü olmaksızın mantıklı paradigimaların içine hapsolür, maddesel açıdan malum olanın ötesine geçemeyiz. Beyrut’ta kaçırılıp beş yıl hapis tutulan Terry Waite, İncil’de anlatılan bildiği bütün hikâyeleri zihninden geçirmeye başlamış, bu şekilde radyatöre zincirlenmiş şekilde esir tutulmasına rağmen, belli bir

1 Adorno, *The Culture Industry*, op. cit., s. 15.

2 A.g.e., s. 18.

özgürlük bulmuş. Hayal gücümüz bizi özgürleştirme kapasitesi taşıyor, hayal gücümüzü kullanarak yazı yazmaksa hem bizi hem de başka insanları özgürleştirebiliyor. Daha önce Zola'dan ve saplantılı yazı yazma durumuyla ilgili hastalıklardan bahsetmiştim. Söylendiğine göre Loyola'lı Aziz İgnatius yazı yazma bağımlı-sıymış. Nitekim bağımlılık olgusuyla yazı yazma süreci arasında bağlantı kurmak zor değil. İlk bakışta çelişkili görünse de, sekse mini ölüm denmesi gibi (bkz. bağımlılıkla ilgili yazıları), bağımlılık özgürleştirici olabilir. Yazı yazarken bizi işgal eden her şeyden kurtuluruz. Yazı yazma sanatıyla ilgili birçok kitapta belli bir çalışma yerimiz olması gerektiği, ayrıca belirli çalışma saatlerimiz olmasının faydalı olacağı anlatılır, oysa bu tavsiyeler yazı yazmanın özgürleştirici niteliğini baltalıyor. Belki belirlenmiş bir rutin daha akıcı şekilde yazmamızı ve daha verimli olmamızı sağlayabilir ama, belli bir yere ve saate bağlanarak kendimizi kısıtlamış da oluruz.

İzleyiciler ekrandaki karakterlerle özdeşim kurarak, kendilerini onların yerine koyup filmin geçtiği döneme giderek özgürleştirirler. Karakterlerin rolünü üstlenip yaşam şekillerinden, özelliklerinden ve davranışlarından bir şeyler öğrenirler. Bazı karakterler unutulmaz, bazılarıysa inkâr etmek istediğimiz yönlerimizi temsil ederler. Yazarlar, bir yandan hayata katılırken, diğer yandan onu gözlemleyebilen ve o kargaşadan uzaklaşarak kendilerini yalıtılabilen kişilerdir. Jack Kerouac'ın hayata derinlemesine daldığını biliyoruz, ama aynı zamanda geri çekilerek çocukluğunun geçtiği evde yazı yazma yoluyla hayatını gözden geçirebiliyordu. Eğer Wordsworth için şiir 'sakin bir zamanda hatırlanan duygular' anlamına geliyorsa, senaryo yazımı nedir? Meditasyon özgürleştirici bir süreç olabilir çünkü geri çekilip gözlem yapma kabiliyetimizi pekiştirir.

Bensizliğin psikolojisi

Yaratıcılık özgürleştirir, öyleyse ‘sanat deneyim anarşisinin kendini şekilcilikten ve yöntemlerden kurtarmasını sağlar.’¹ ‘Gerçek’ felsefede tek yöntem yöntemsizlik olduğuna göre, aynı prensibi çığır açıcı sanat eserlerine de uygulayabiliriz. Bu kapsamda edebiyat ve kültür kuramlarında kullanılan yöntemlerin ötesine geçiyoruz çünkü Claire Colebrook’un Deleuze’le bağlantılı olarak açıkladığı gibi, bu alanlar sadece sinematik işaretlerin şifresini çözmeye dayanıyor ve genellikle imgelerin temsil niteliğiyle ilgileniyor. Deleuze bu yola girersek tek derdimizin sinemayı daha gerçekçi hale getirmek olacağını söylüyor, oysa sinema bu hedefin çok ötesine geçmeli, yeni ‘sezgisel’ dünyalar yaratmayı amaçlamalı. Bu görüş, belli bir geleneksel gerçekliği iletmeye çalışırken tıkanıp kalan senaryo yazarlarına hitap edecektir çünkü aslında karşı karşıya kaldığımız çelişki, bu gerçeğin geleneksel olmadığıdır. Deleuze zaman-imgesiyle ilgili olarak ‘bize mekânla bağlantısı olmayan ve hareketten türemeyen gerçek zamanı verir’ diyor.² Ümit vaat eden bir başka söylemi de, sinemanın dışsal gözlemciliğin ötesine geçebilecek ve hareketi, hareket eden nesnenin gözünden algılayabilecek kapasiteye sahip olduğunu göstermesidir. Meseleye etik açıdan bakarsak, sanatı ve felsefeyi ne oldukları değil, ne olabilecekleri kapsamında değerlendirmemiz gerekir. Önemli olan potansiyeldir ve Nietzsche’nin dediği gibi, sanatçılar ve düşünürler toplumun doktorlarıdır.

Biz yazarlar kendimizi sorgulayarak çitayı yeterince yükseğe koyup koymadığımıza kafa yormalıyız. Yani Deleuze’ün hedefini yakalayabilecek, sinemada ‘insan gözüne bağlı olmayan’ bir görme yöntemi bulabilecek kapasiteye sahip miyiz?³ ‘Ben’ ve ‘göz’ kavramlarını denklemden çıkarabilmek herkesin harcı değil. Bu tür girişimler bazıları tarafından pervasızca ortaya atılan bir saçmalık

1 Claire Colebrook, *Gilles Deleuze* (London: Routledge, 2002), s. 46.

2 A.g.e., s. 47.

3 Deleuze, *Cinema 2*, op. cit., s. 29.

olarak 'görülebilir', ayrıca her şeyin insan gözüne bağlı olduğunu söyleyerek bunun nafile bir çaba olduğu da iddia edilebilir. İnsani düzeyde istediğimiz şey bu değil denebilir. Sözde imkânsız olduğu söylenen bu girişim, insan gözünün ve 'ben' kavramının ötesinde hiçbir şey olmadığına dair kemikleşmiş inancımıza ters düşer. Deleuze görüşlerini sunarken felsefe terimini kullanmış ama biz bunun yerine psikolojiyi koyabilir ve sinemanın yeni bir varoluş şekli ve hayati bir dinamizm sunduğunu söyleyebiliriz. İdeal olarak senaryolar da aynı hedefe yönelik olmalı. Deleuze, Budist düşüncelerle dolu olan Spinoza'nın çalışmalarına büyük ilgi duyuyordu. Budizm sahte görünüş, sahte tutkular ve deneyimlediğimiz sayısız ölümün ötesine geçmeye çalışan bir felsefe. Batı'da bireye önem veriyoruz ve ölümle çelişkili bir ilişkimiz var. Deleuze'e göreyse ego zaman içinde değiştiğinden, Descartes'ın söylemi hatalı. Düşünen 'ben' aslında nedir? Yani öznenen bahsetmek için önce zamanı sentezlemem gerekir ama ego zaman içinde değişir. Leibniz'in dediği gibi, özne diye bir şey yoktur, sadece zerre olarak tanımlanan ve dalga değil, partikül olan bakış açıları vardır. Hikâye ve anlatım süreçlerini incelerken bu 'bakış açısı' kavramı göz önünde bulundurulması gereken önemli bir kavramdır. Budizm hiçbir 'ilk nedeni' kabul etmez. Aşağıdaki sıralamayı tersine çevirirsek, süreci durdurabiliriz:

1. İstemli eylemler veya karmik temeller, cehaletle şartlanır.
2. Farkındalık, istemli eylemlerle şartlanır.
3. Zihinsel ve fiziksel olaylar, farkındalıkla şartlanır.
4. Altı yeti (beş duyu organı ve zihin), zihinsel ve fiziksel olaylarla şartlanır.
5. Duyusal ve zihinsel temas, altı yetiyle şartlanır.
6. Duyum, duyusal ve zihinsel temasla şartlanır.
7. Arzu, 'özlem', duyumla şartlanır.

8. Yapışma davranışı, 'özlemle' şartlanır.
9. Oluşma süreci, yapışma davranışıyla şartlanır.
10. Doğum, oluşma süreciyle şartlanır.
11. Çürüme, ölüm, şikâyet, acı vs doğumla şartlanır.

Bu yaklaşımın arkasında, 'benlikle' ilgili sorular yatar. Deleuze farkındalığın mekanik olduğunu ve 'ben' diyenin aslında her zaman üçüncü şahıs olduğunu¹ söylüyor ve zihnin tiyatrosundan uzaklaşıyor. Ona göre dil her zaman sembolik ve tamamen dolaylı ifadelerden oluşuyor. 'Dile sembol öncesi bir birincil anlam atfedilemez'² çünkü 'tüm anlamlar dilsel sınırlara tabi olmayan istikrarsız bir sembol sisteminden türer.'³ Bir kez bu sistemin istikrarsız olduğunu kabul ettikten sonra, altta yatan sabit bir gerçek ve anlam aramayı bırakıp, anlamın çoklu niteliğini görebiliriz. Ancak Batı kültüründe hem yazılar hem de felsefeler farklı bir bakış açısına dayanıyor. Foucault'nun da gösterdiği gibi, toplumlarda birey kavramı geliştikçe, toplumun birey üzerindeki kontrolü de arttı. Yani bireyselliğin bedeli çok ağır. Bu bağlamda özgürlük sahte bir terim çünkü gözlem altındayken asla tam olarak özgür olamayız, o bakışlar davranışlarımızı kontrol eder. Birey ve gözlem konusunu ele alan çok sayıda film var, *Kırık Kucaklaşmalar* (Pedro Almodóvar) da bunlardan biri. Tabii bu konu sinemanın, modernizmin ve post-modernizmin temelini oluşturduğundan bu kadar üzerinde durulması olağan, ama konuyu ele alırken olumsuz ve tek taraflı bir yaklaşım benimsemenin şart olmadığını unutmayın.

Sanatın gerçekle ilgili konuları ele almasına o kadar alıştık ki, Deleuze'un gerçeklik kavramı bizi ürkütebilir çünkü onun bakış açısına göre gerçeklik dediğimiz şey 'yakınlık ve benzeşme' değil, 'şok, ihtimal, kısıt ve şansa' dayalı.⁴ Yaratıcı işler yapan

1 A.g.e., s. 86.

2 A.g.e., s. 107.

3 A.g.e.

4 Marks, op. cit., s. 132.

herkesin bildiği gibi, bu şans ortamında gerçekler kendi orijinal halinde ve kendiliğinden ortaya çıkabilir. Deleuze'e göre burada ortaya çıkan gerçekler öznenin ötesine geçen bir dünyanın gerçekleri. Egoyla kendiliği birbirinden ayıran Lacan'ın tersine, Budizm felsefesinde ruh, kendilik ya da ego yok. Bir kendilik kavramı var ama bunun bütün sorunların kaynağı ve kötülüğün genel nedeni olan sahte bir kavram olduğu düşünüyor.¹ Yıkıcı güce sahip olan yetişkinler, hatta ülkeler, sahiplenici bir yaklaşımla herhangi bir şey üzerinde 'mülkiyet' iddia ettikleri zaman, çocuk gibi davranıyorlar. Bizler için ilgi çekici olan noktaysa, dramının bu farklı egolar ve kendiliklerle ekranda ya da sahnede açıkça veya örtülü olarak nasıl oynadığıdır. İzleyiciler drama sanatı vasıtasıyla farklı bir egoya bağlanabilir, hatta o egoya 'dönüşebilir', bu şekilde hem kendi dünyalarını hem de başkalarının dünyasını o yeni egoyla deneyimler. Bu şekilde farklı dünyalara geçebiliyor olmamız, egonun geçici olduğunu gösteren kanıtlardan biridir. Diğer yandan egonun kalıcılığına inanmadığımız takdirde, yaşadığımız deneyimlerin derinliği sınırlı olacaktır çünkü sınır ötesini algılayabilmek, ancak sınırları algılamakla mümkündür. Yine de bensizliği tek taraflı olmakla suçlamadan önce, Budist öğretilerine bir göz atalım çünkü orada bir kaçış imkânı sunuluyor. Buna göre 'kendiliğim yok' demek, 'kendiliğim var' demek kadar bağlayıcı² çünkü her ikisi de sahte 'BEN OLMA' kavramından doğuyor. Yani her iki taraftan da kurtulmamız gerekiyor. En doğru duruş, 'ben' ve 'olma' kavramlarının 'neden-sonuç yasası kapsamında anlık değişimlerden oluşan bir akış içinde birbirine bağlı olarak işleyen fiziksel ve zihinsel birikimler olduğunu ve hiçbir şeyin kalıcı olmadığını' kabul etmek.³ Bu görüşü belli bir yere kadar kabul edebiliriz, ama karşıt görüş olarak bu kalıcı olmama durumunun üzerinde sürekli

1 Walpola Sri Rahula, *What the Buddha Taught* (Bangkok: Haw Trai Foundation, 1995).

2 A.g.e., s. 66.

3 A.g.e.

durmamak gerektiğini, çünkü acıya neden olan şeyin bu geçicilik olduğunu da söyleyebiliriz.

Andrey Tarkovsky sinemada spiritüel bir boyut olduğunu, izleyicilerin de modern dünyaya tepki vererek, 'kayıp zamanı' bulmaya çalıştığını söylüyor.¹ Modernizm sinemayı entegre ederken yapılan analizlerde geleneksel işaret bilimi (göstergebilim) yöntemleri yaratıcı şekillerde kullanıldı ve karakterle ve kameranın kendilerine özgü, farklı bakış açıları olduğu sonucuna varıldı. Bizim için en çok önem taşıyan görüşse, sinemanın 'sadece nesnel veya öznel olan imgelerin ötesine geçebildiğidir.'² Nesnel algıdan öznel algıya sürekli bir geçiş yaşanır. Sinemanın ilk döneminde, ekspresyonizmin hâkim olduğu uygulamalarda karakterler arkadan takip edilirdi. Daha sonra daha özgür bir yöntem ve gelişen çekim teknolojileriyle kamera karakterlerin arasına taşındı ve bu şekilde 'kameranın gözü' yaratılmış oldu. Yani artık nesnel veya öznel imgelerin yerini, kamera farkındalığı aldı. Deleuze'un terimleriyle açıklarsak, sonunda ister fiziksel, ister zihinsel olsun, hayali olanla gerçek olan arasında bir ayırım yapmanın imkânsız olduğu bir bölgeye gireriz. Budistlerin her şey zihindedir yaklaşımıyla bazı benzerlikler var, ama Deleuze'un söylemleri o kadar net ve kesin değil. Ona göre sinema ilk dönemlerinde iman ve devrim odaklıydı, daha sonraya Stanley Kubrick gibi yönetmenler beyne odaklandı, Eisenstein içinse sorun beyindeydi.

Bu bilgiler senaryo yazımına katkıda bulunuyor çünkü eğer yazı yazma işini bir yap-boz gibi gerçeği parça parça temsil etmenin bir şekli olarak görmeyi bırakır, onun yerine gerçeğe müdahale etme eylemi gibi görürsek, geleneksel nesne ve özne nosyonlarını çürütüp, yazdıklarımızı ve onların ürünü olan filmleri hareketli düşünce imgelerine dönüştürebiliriz. Freud yazarlar için sözcüklerin eylemle eşanlamlı olduğunu söylüyor. Dolayısıyla bu sanatsal

1 Marks, op. cit., s. 150.

2 A.g.e., s. 154.

çalışma gerçekten orijinal bir davranış olma potansiyeli taşıyor. İnsanları düşünmeye yöneltten ve gerçekliğin kapsamını genişleten eserler yazacağız. Bu düzeyde bir entegrasyonun kapsamı ve etki alanı çok geniş olacaktır; ‘bir belirsizlik ve ayrımsızlık prensibi: artık neyin hayal neyin gerçek, fiziksel ya da zihinsel olduğunu bilmiyoruz.’¹ İşte bu denli uzak bir noktayı hedeflemeli, kısıtlı genellemelerin tekrarlarının ve kendi uyumlanma eğilimimizin bu amacın önünü kesmesine izin vermemeliyiz.

Janr

Bazılarının iddia ettiği gibi beyinlerimiz nasıl belli arketipleri ve benzetmeleri tanımaya programlıysa, zaman içinde hikâye çeşitlerini de tanımaya başlarız. Hikâyelerin geleneksel anlatılma şekillerine janr denir. Ancak belli bir janrda yazma niyeti, eserimizin sahte ve yapay olmasına yol açabilir çünkü bu durumda hikâyemize ve karakterimize sadık kalmak yerine, o janrın gereklerini yerine getirmeye odaklanırsınız. Diğer yandan, yazı yazmak için parametrelere ihtiyacımız var ve yeni bir şey yaratmak için kültürümüzün ve kültürel tarihin, yani daha önce olup bitenlerin dışına çıkabileceğimizi düşünmek saflık olur. Genellikle en yenilikçi filmler farklı janrları birleştirip üzerinde değişiklik yapanlardır. Örneğin daha önce bahsettiğim ‘şöyle olsaydı ne olurdu ...’ tipindeki senaryolar genellikle iki janrı birleştirir. Aslında janr dediğimiz şey özünde beklentilerle ilgilidir, biz de sürekli o beklentileri değiştirip izleyiciyi şaşırtmaya çalışıyoruz, bu nedenle hitap ettiğimiz kitlede bir değişim elde etmek ve dünyaya yeni bir gözle bakmalarını sağlamak istiyorsak, janrlar konusunda bilgi sahibi olmamız şart.

İzleyicinin farkında olduğu şeyleri kullanmamız gerekiyor, bir janra göre yazdığımız zaman da bu işi büyük bölümü zaten hazır oluyor. Örneğin *Ateşten Kalbe*, *Akıldan Dumana* ve *Kapışma* (her

1 Deleuze, *Cinema 2*, op. cit., s. 7.

ikisi de Guy Ritchie tarafından yazıldı ve yönetildi, 1998, 2000) suçlularla ilgili filmler ve belli bir janra uyuyorlar ama, üzerinde hafif değişiklikler yapılmış, bazı yenilikler eklenmiş. İyi bir janr filminde bu tarz oynamalar yapılabilir. Janr bize çevresel özellikleri anlama olanağı verir. Kaynakla ve geçmişle ilgili bilgi sahibi olduğumuz zaman, tarihçe ve bağlam üzerinde çalışarak vakit kaybetmek yerine, Ritchie'nin yaptığı gibi hikâyeyi de karakterleri de daha hızlı geliştirebiliriz. Kitaplar satışı kolaylaştırmak için nasıl belli kategorilere ayrılıyorsa, senaryoların da hitap ettiği pazar ve kitleye göre janrlara ayrılması faydalı olur. Tabii janr sınırları kesin çizgilerle belirlenmez. Kahramanın mutlaka zafere ulaştığı meta-janrlar, acı ve genellikle ölüm içeren trajediler, insanların davranışlarının sonuçlarıyla yüzleşip ceza aldıkları filmler, kahramanların neredeyse her zaman başarısızlığa uğradığı melodramlar ve komediler var.

Komedilerde ilgi çekici olan özellik, kahramanların bir seçim yapmak zorunda kalması ama asla değişmemesidir, dolayısıyla en iyi komedilerin aslında en iyi trajediler olduğunu söyleyebiliriz. Bzi iyi örnekler arasında İngiltere'de son derece başarılı olan ve uzun yıllar devam eden TV dizileri *Sadece Aptallar ve Atlar* (1981–2003) ve *Babamın Ordusu* (1968–77), Amerika'da *Sex and the City* (1998–2004) dizisi sayılabilir. Bu dizilerdeki karakterler hep aynı kalıyor. Evleniyorlar ya da hafifçe farklı şeyler yapıyorlar ama temel bir değişim geçirmiyorlar. Diğer yandan izleyici yaşlanıp değişiyor ve komedilerdeki insanların değişmemesi, özünde aynı kalması psikolojik olarak onlara bir teselli oluyor, güven veriyor. Bu duyguların arkasında kısmen başarısızlık komedilerine gülmek, kısmen de Almandada 'schadenfreude' terimiyle anılan zarardan alınan zevk, yani başkalarının başına gelen felaketlere gülme eğilimi yatıyor.

Harika eserler yaratmanın kolay bir iş olduğunu iddia etmiyorum, ama janr işimizi biraz olsun kolaylaştırabilir. Robert McKee 25 ana janr, onların içinde de çeşitli konular, ortamlar, roller, olay-

lar ve değerler içeren alt-janrlar olduğunu söylüyor: 1. Aşk Hikâyesi ve onun alt janrı Arkadaşı Kurtarmak; 2. Korku Filmi (korku filmlerinin alt janrlarıyla ilgili çok şey yazıldı ama McKee sadece üç alt janr sunuyor: sonunda 'rasyonel' bir açıklama getirilen, örneğin uzaylıların ya da psikopatların neden olduğu esrarengiz olaylar; korku ve dehşet kaynağının rasyonel bir açıklamasının olmadığı doğaüstü, ruhlar alemi ve benzer konulu filmler; ve çözümün izleyicinin tahminlerine bırakıldığı süper gizemli, örneğin *Cinnet* gibi filmler); 3. Modern Destanlar; 4. Kovboy Filmleri (Vahşi Batı); 5. Savaş; 6. Olgunlaşma Hikâyeleri; 7. Pişmanlık ve Kurtuluş Hikâyeleri; 8. Ceza; 9. Sınav; 10. Eğitim; 11. Hayal Kırıklığı; 12. Komedi; 13. Suç ve Polisiye; 14. Toplumsal Dram; 15. Aksiyon/Macera; 16. Tarihi Olaylar; 17. Biyografiler; 18. Belgesel-Kurgu 19. Sahte Belgeseller; 20. Müzikaller; 21. Bilimkurgu; 22. Spor; 23. Fantazi; 24. Animasyon; 25. Sanat Filmleri. McKee sanat filmlerini de biri minimalizm, diğeri de anti-yapısal olmak üzere iki alt janra ayırıyor, bu çerçevede aşk hikâyeleri ya da politik filmler gibi diğer janrların işlenebileceğini söylüyor. Tabii bunların yanı sıra meta-janr dediğimiz iki janrın birleştiği örneğin bilimkurgu-kovboy filmleri de var. Janr konusuna hikâyenizin omurgası gibi bakabilirsiniz. Hikâyenin var olmasına yardımcı olur ama kısıtlayıcı olması şart değildir.

Düzeltilme ve yeniden yazma süreci

Herkesin kendine özgü bir yazı yazma şekli olduğu gibi, düzeltme yapmanın da belli bir yöntemi yok. Konuşurken kendimizi nasıl düzeltiyorsak, yazarken de düzeltme yapıyor, gereksiz olduğunu düşündüğümüz şeyleri çıkarıyoruz ama en azından işin başında bu yaklaşım zarar verici olabilir. Bir sahne için birden fazla son tasarlıyorsak hepsini yazmak faydalı olacaktır. Bazı yazarlar her şeyi kafalarında canlandırıp neden o şekilde yazılması gerektiğini bilirler ama, bazen pratik nedenlerle arzu edilen her şeyi yapmak müm-

kün olmayabilir, bu nedenle daha esnek bir bakış açısı daha faydalı olacaktır. Örneğin *Köstebek* filmi (yönetmen Thomas Alfredson, yazar Bridget O'Connor ve Peter Straughan, 2011; John le Carré'nin 1974 tarihli aynı adlı romanından uyarlanmıştır) öylesine ince bir şekilde ayarlanmıştır ki, olağanüstü bir gerilim yaratılmış, söylenen her sözcük önem kazanmış, sonunda da gerçekten çarpıcı bir sözcük patlaması sunulmuştur. Yeni aktörler nasıl abartılı rol yapma eğilimi gösterirse, yeni yazarların da biraz fazla yazma riski var. Genellikle zekice olduğunu düşündükleri her şeyi senaryoya katarlar. Bir senaryo dikkati kendine ve yazılara çekmemeli, izleyicinin görsel hikâyeye odaklanmasını sağlamalıdır. Diğer yandan, daha önce söznü ettiğim *Çıplak* filmindeki uzun monolog gibi durumlarda, yazılanlar yeterince ilgi çekiciyse başınız derde girmeden kurtulabilirsiniz.

Bu konu bizi egoyu ortadan kaldırma kavramına geri getiriyor. Emin değilsen senaryoya koyma. Özümüzde hepimiz aynıyız, aynı korkulara ve isteklere sahibiz. Derin insanlardan derin yazarlar çıkar ama filmlerde dünyalar sözcüklerle değil, imgelerle anlatılır. Senaryo yazarlarının oyunculuğu, sözcüklere bağlıdır. Dünyayı kurmalı, ama nasıl aktörler gerçek kişiliklerine dikkat çekmemeye çalışıyorlarsa, yazarların yazdığı sözcüklere de kendi başlarına dikkat çekmemelidir. Dolayısıyla tüm yazı türlerinde, ama özellikle de senaryolarda karşı karşıya kalınan paradoks, görünmez olma zorunluluğudur. Bunun için faydalı bir çalışma şekli, senaryoyu diyalogsuz, sadece kendi başlarına anlam yaratan imge ve sembollerle yazmaya çalışmaktır. Amerikalı romancı Henry James yapmamız gereken tek şeyin hikâyeyi 'dramatize etmek' olduğunu söylüyor ve bence haklı, bu kural tüm yazı türleri için geçerli. İzleyici nutuk dinlemek istemiyor. Aşağıda yeniden yazma sürecinde işinize yarayabilecek bazı alanları sıralıyorum. Ayrıca iyi bir eserin birçok kez yeniden yazılması gerektiğini de unutmayın.

1. Omurgaya sadık kalın.

Unutulmaması gerekenler – a) temel önerme b) genel tema c) janra sadık kalmak.

2. Sadede gelin.

Sahnelerin sonunda karakterleriniz havada asılı kalmasın. Sahnelere mümkün olan son anda girin, çıkabildiğiniz kadar erken çıkın. Gereksiz sahne tariflerinden kaçının, ama okuyucunun aksiyonu gözünde canlandırabileceği kadar detay verin. Her zaman karakterlerin özelliklerini yazın: yaş, kıyafet ve tavır.

3. Konuşmayı kesin, eyleme geçin.

Diyalogları olayın anlaşılması için gerekli olan asgari düzeye indirin. İzleyiciye güvenin, sandığınızdan daha zeki olabilirler. Asgari sözcükle azami ifade. Karakterlerin ne düşündüğünü izleyiciye anlatmak yerine, davranışlarla gösterin.

4. Vur deyince öldürmeyin.

İzleyicinin duyarlılıklarını göz önünde bulundurun. Karakter ister klasik, ister kötü özelliklere sahip bir kahraman olsun, ona karşı bir şeyler hissetmelerini istiyoruz. Gereksiz eylemler, özellikle de fazla ve keyfi şiddet içerenler kimseyi etkilemez, kötü bir izlenim bırakabilir.

5. Görsel olun.

Artık senaryo yazımının hikâyeleri resimlerle anlatmayı gerektirdiğini anladınız. Ekranda olmasını istediğiniz şeyleri gözünüzde canlandıramıyorsanız, izleyici de canlandıramaz. Sahne tasvirleri üzerinde çalışın. Setin sadece görsel kimliğini değil, atmosferini ve stilini de yaratın ki, sizin özgün sesiniz olsun. Bakış açısını unutmayın. Bu kimin sahnesi diye sorun ve her şeyi onların gözünden ve kendilerine özgü konuşma stiliyle yazın.

6. İlk taslağı mümkün olduğu kadar çabuk yazıp kurtulun ve bu süreçte düzeltme yapmayın.
7. Standardı oturtmak için önce en iyi sahneyi yazın, sonra akışı sağlamak için bir önceki sahneye geçin ve bu şekilde devam edin.
8. İlk taslağı tamamladıktan sonra yüksek sesle okuyun.
9. Konuyu hiç bilmeyen birini bulup taslağı ona da okuyun ama karakterlerin aksanları gibi özellikleri eklemeyin, düz şekilde okuyun, hatta isimleri de vermeyin. Bakalım yazdığınız konuşma örüntüleri karakterlerin birbirinden ayırt edilmesine yeterli olacak mı?
10. Yazarken hikâyede önemli değişiklikler olduysa, önermenizi yeniden tanımlayın ve sıkı sıkıya bağlı kaldığınız bir çerçeve olarak kullanın. Bu şekilde uzun vadede zaman kaybını önlemiş olursunuz.

Beş maddelik kontrol listesi

1 Karakter

Gerçeklik testi yapın.

Daha önce yaşadıklarına dair bilgileri pekiştirin.

Özelliklerini tespit edin, yeterince belirgin olup olmadıklarını kontrol edin.

Hayatında eksik olan şeyler neler?

Ne istiyor?

Neden elde edemiyor?

İçsel ve dışsal çatışmaları neler?

Cesur ve değerli bir kahraman mı, aşması gereken problem harcadığı çabaya değecek mi?

Sık karşılaşılan bir durum ikincil karakterlerin yeniden yazma ya da çekim sürecinde ön plana çıkmasıdır. Bu aşamada ikincil karakterleri nasıl pekiştirebileceğiniz konusunda bir fikriniz var mı?

2 Hikâye

Hikâyenin karakteri var mı?

Dramatik bir gerilimle sorulan aktif sorular var mı?

Hikâyenin yapısal noktalarını bulun – her şeyi başlatan olay, krizler, zirve ve çözüm.

Hıza kafa yorun.

İkincil hikâyeler ana hikâyeyi pekiştiriyor mu, zayıflatıyor mu?

Eserin formunu ve janrını göz önünde bulundurdunuz mu?

Janr ve form hikâyenize uygun mu, beklentileri karşılayacak mı?

Hikâyeyi fazla zorluyor olabilir misiniz?

Mekânlara detaylı şekilde kafa yordunuz mu?

3 Yapı

Hikâyenin bir başlangıcı, ortası ve sonu olmalı, ama bu sırada olması şart değil. Daha önce sözünü ettiğim *Akıl Defteri* ve *Ucuz Roman* gibi, bu üç öğeyle başarılı bir şekilde oynanan senaryoları inceleyin.

4 Diyalog

Kısa tutun.

İnanılır olsun, karakterlere uygun olsun.

Asgaride tutun.

Sık sık yarım kalıyor ya da kesiliyor mu?

Duygu yükleyin.

Her zaman bir alt-metin olduğunu unutmayın (karakterlerin gerçekten ne demek istedikleri).

5 Açıklama ve Bilgi

Kuralsızlığın yanı sıra bir anahtar kural da nutuk çekmemek.

Bilgi vermeniz gerekiyorsa görsel olsun.

Çatışmalı durumlarda saklayın.

Unutmayın, anlatmak yerine göstermek her zaman tercih edilmelidir. Nutuklar ilgi çekici olabilir ama kimse nutuk dinleme ümidiyle senaryo okumaz veya film izlemez. Bilgi verici ve öğretici olabilir ama eğlendirmesi de şarttır.

Son olarak, senaryoyu okuyun ve hikâyenize göre **Kutsal Üçlü** ya da **Kutsal Olmayan Üçlü** olarak adlandırılacak aşağıdaki üç soruyu kendinize sorun:

Karakteri neyin harekete geçirdiği açıkça belli mi?

Karakterleriniz gerçekten 'karakter' mi? Yani ilginç tipler mi?

Daha kapsamlı sorular soruluyor mu? Filmdeki temel ahlaki veya etik seçim nedir?

Soruların çoğuna HAYIR diye cevap veriyorsanız, uzun bir yeniden yazma sürecine hazır olmalısınız.

Nasıl ve neden

Psikolojik olarak hepimizin referans noktası nihai ölüm çerçevesidir. Sinema da bu çerçeveye oynar ama, sonsuzluk kavramı son kavramına göre birçok açıdan daha problemlidir. Nietzsche'nin Tanrı öldü söylemine Foucault'nun yorumuyla bakarsak, sonsuzluğun ve sonun aynı anda var olduğu bir dünyayı kendiliğinden yerleştirdiğimizi kabul ediyor oluru. Diğer yandan sinemada kendiliğimizle karşılaşırız ama, diğerin araya girdiği bazı anlar olur. Hatta hem kendiliğinden hem de diğerin aşıldığı, dolayısıyla çözümünün de ötesine geçildiği durumlar olabilir. Edebiyatda çok fazla, sanatta da çok az sabit gösterge var. Filmlerse ikisini birleştirdiği için birçok açıdan mükemmel sanat şekli olarak değerlendirilebilir.

Allister Mactaggart'ın dediği gibi, David Lynch gibi sanatçılar hareket eden tablolar yaratıyorlar.¹ Diğer yandan, Lynch'in Greg Olson'un çalışmasıyla bağlantılı doğrusal olmayan yaklaşımını açıklayan Mactaggart'ın yazdıklarından, bu tabloların yazıdan, sahnelerle ilgili fikirlerin 7x13 santimlik yetmiş ayrı karta yazılmasından doğduğunu görüyoruz. Bu yaklaşım yeni değil, romancılar tarafından yaygın şekilde kullanılıyor. Sonra kartlar sihirbazların yaptığı gibi karıştırılıyor. Karışımından yeni bir çerçeve çıkabilir ama ihtimaller sonsuz değil. Hikâyeye yazılan son, akla başka sonları da getirebilir, hatta bu alternatif sonlar yazılıp filme

1 Allister Mactaggart, *The Film Paintings of David Lynch – Challenging Film Theory* (Bristol: Intellect Books, 2010).

bile çekilebilir. İzleyiciye gösterilip verdikleri tepkiye göre seçim yapılır, gerekirse hikâyenin sonu da değiştirilir.

Daha önce bahsettiğim *Ölümcül Tuzak* filmine bir göz atalım. Filmin kahramanı Irak'ta bir sürü bombayı etkisiz hale getirdikten sonra Amerika'ya, ailesinin yanına döndüğü zaman ev hayatından hoşlanmıyor ve mesleğinin sunduğu adrenalin dolu hayata geri dönmeye karar veriyor. Irak'ta bir çocukla arkadaş olmuş, bir nevi evlat edinmiştir. Bana göre bu son, filmin etkisini zayıflatıyor. Neden dönmek istiyor ki? Gözü kara ve kahraman ruhlu bir insan olduğunu biliyoruz, zorluktan kaçan biri değil. Ama gözümüze sokulması şart mı? Üstelik arkada rock müzik çalıyor, hem ordu hem de belli bir erkeksilik tipi yüceltiliyor. Belki de bu erkeklerle ilgili genel bir feminist beyandır, evdeki savaş onlara fazla geliyor ve eğer eve hiç uğramazsan evde adı anılan bir kahraman olmak daha kolay oluyor. Filmin başka türlü bitebileceğini düşünüyoruz, farklı sonlar hayal edebiliyoruz, yani film bize bunu yapabileceğimiz alan bırakıyor.

İzleyicinin güvenliği için her şeyin temizce paketlenildiği stereotipik Hollywood yapımlarına rağmen, bence ucu açık hikâyelere duyulan ilgi artıyor. Meta-anlatılar hâlâ geçerli ve belki modernizmle post-modernizm arasındaki farkları net olarak tespit etmeye çalışmak bir zamanlar eğlenceliydi ama, bu tarz kategorileştirmeler sahte çıkarımlara neden oluyor. On dokuzuncu yüzyılda yaşayan bir biyolog gibi dur durak bilmeden sınıflandırma ve kategorileştirme yapmaya kalkarsak, birçok sanat eserini premodern, modern ve postmodern olarak tanımlayabiliriz ama 1950'lerden bu yana ırk, sınıf, cinsiyet, cinsel tercih ve engellilere eşit hak gibi mücadeleler bizi bir konumun tek konum olmayabileceğini kabul etmeye yönlendirdi.

Gerçeğin ağırlıklı olarak öznel olduğu görüşü ve tarihteki 'resmi' görüşlerin yeni söylemlerle çürütülmesi, hâlâ bazı çevrelerce hoş

karşılanmıyor.¹ Tabii ki bu savaşlar bitmedi ama yaptığımız işte bu sorunlara eğilip psikolojik açıdan daha güçlü hale getirirsek, ilerlemeye katkıda bulunabiliriz. *Fil Adam* (yönetmen David Lynch, yazar Lynch, Christopher De Vore ve Eric Bergren, 1980; Bernard Pomerance'ın 1979 tarihli oyununun devamı niteliğindedir) On dokuzuncu yüzyılda geçiyor ama 'ben bir hayvan değil, insanım' haykırışı, birçok kişinin, özellikle de engelli kişilerin eşitlik mücadelesi verdiği 1980'lerde yazıldı. Tüm bunlar sosyal yardımların azaltıldığı günümüzün küresel ekonomik kriz ortamında da geçerli.

Klişeler ne kadar doğru bilmiyoruz ama, insanların beyinlerinin sadece yüzde onunu kullandıklarını sık sık duyarız. Ama 1970'lerde İngiliz Edebiyatı profesörü ve medya gurusu Marshall McLuhan teknolojideki gelişmelerle gelecekte herkesin beyinlerinin farklı kısımlarını kullanmaya başlayacağını iddia etmişti. Yeni teknolojiler aynı anda farklı türde birçok girdiyle çalışmamızı sağlıyor, ama bence bu yüzden dikkat aralığımız daralıyor. İzleyicilerin filmin sonunu seçebildikleri denemeler yapıldı ama hiçbirisi pek başarılı olmadı. İnsanlar eğlenirken bu kadar çaba harcamak istiyorlar mı? Daha önce Dr Johnson'un romanları bir eğlence şekli olarak gördüğünü belirtmiştim. Peter Greenaway'in yediği geleneksel filmler de bu formla yakından bağlantılıdır. Tabii Lynch'in 70 farklı fıkirden formüle ettiği ekran tablosunun yaratıcı içgörülerıyla, dikkat aralığı dar bir izleyici kitlesi için yazılmış bir senaryo arasında fark var. Örneğin *Karayip Korsanları 4: Gizemli Denizlerde* (yönetmen Rob Marshall, yazar Ted Elliott ve Terry Rossio, 2011) bu filmlerden biri. Pek de yüksek düzeyli olmayan film bir serinin dördüncü filmi ve zaten sadık bir izleyici kitlesine sahip, bu nedenle çok karmaşık bir senaryoya da gerek duyulmuyor. Bir kavanoz Karayip, bir sonrakiyle aynı. Bazı formüller işe yarar. James Bond filmlerinde olduğu gibi, beklentiler karşılanır ve izleyiciler tatmin olur.

1 Wheen, op. cit., s. 97.

Uzun metrajlı bir senaryo yazmak çok uzun bir süre ve inanılmaz bir çaba gerektirir. Robert McKee'nin Hikâye kitabında belirttiği gibi, senaryoların sıcak bir öğleden sonra havuz başında yazıldığına dair çok popüler bir efsane var. Kitapta bölüm 1.4'e Aşağılık Kompleksi başlığı verilmiş. Belli ki McKee bu yazı türünü meşru kılması, çok çalışma gerektirdiği için romanlarla aynı değere sahip olduğunu kanıtlaması gerektiğini düşünmüş. Ama insanlar eserleri son haline göre yargılar çünkü genellikle üzerinde ne kadar çalışıldığını bilmezler. Zaten aslında zaman da bir faktör değil. Virginia Woolf *Orlando*'yu hızlıca yazmış, fikirler aniden aklına gelmiş, oysa Sally Potter kitabı filme uyarlamak için beş yıl uğraştı. Woolf'un 9 Ekim 1927'de Vita Sackville-West'e dediği gibi, kitabın başlığını 'sanki otomatik şekilde' yazmış, sonra da 'bedeni tutkuyla, beyni de fikirlerle dolup taşmış.'¹ Görünüşe bakılırsa yazdıkları doğrudan doğruya bilinçaltından gelerek ilk bakışta sihirli gibi görünen bir süreçle yüzeye çıkmış. Süreç hızlı işlemiş ama, fikirlerin oluşması yıllar almış olabilir.

Gerçekçi olursak, senaryonun ilk halini yazmak hızlı bir süreç olabilir, ama düzeltme zaman alır ve senaryoyla aramıza mesafe koyup, mülkiyet duygusundan ve öznellikten kurtulmamızı gerektirir. Nesnellik şart. Yazdığımız konuyla kişisel olarak ilgilenmek tutkumuzu artırır ve yazım sürecinde bizi destekler ama, daha sonraki aşamalarda senaryoyla aramıza belli bir mesafe koymak gerekir, bunun çaresi de zamandır. Zamanın hızlandırıldığı ve her şeyin güncel olduğu bir dünyada derinliğin ortadan kalkacağı iddia edilebilir, ama hâlâ *Ölü Adam* gibi filmlerin yapılması imkân verecek kadar derinlik var. Zaman, ulaşmak istediğimiz hedefleri çarpıtmamalı. Yazı yazmak yaratıcı temelli bir sanat şekli olsa da, özünde mantığın kırılmasını içerir, ayrıca janr, format ve Enneagram dahil olmak üzere bir çerçevesi ve sınırları vardır. Diğer yandan, bu kısa kitapta bile görebildiğiniz gibi, bu çerçeveler ve

1 Virginia Woolf, *Orlando – a Biography* (London: Vintage, 1992), s. vii.

sınırlar o kadar çeşitli ve karmaşık ki, herhangi bir yaratıcı ürünü pekiştirmek için kullanılabilecek paradigmlar teşkil ediyorlar. Ancak sınırları aştığımız zaman orijinal olabiliriz. Ayrıca bir sonra varmayıp nokta koymaktan ne pahasına olursa olsun kaçınmak şart...

Filmin müziğinden şarkılara geçerse, örneğin *Mavi Kadife*'de (yazan ve yöneten David Lynch, 1986) hem film analizine hem de yazıya daha karmaşık bir yaklaşım görüyoruz. Bu yaklaşım sadece ilhama değil, yapılandırma süreçlerine de dayanıyor. Film kuramlarını geliştirmek için Derrida'yı kullanan Brunette ve Wills, bu bağlamda filmin tümüyle ana şarkıdan türeyip türemediğini sorgulamamız gerektiğini söylüyorlar. İlk bakışta anlamlı gibi görünen bu iddia gerçekten öyle mi? Brunette ve Wills şarkının filmin farklı yerlerinde çalınması ve 'hikâyeden bağımsız olarak çalınan orijinal kayıttan parçalar ve Dorothy Vallens'in yine parça parça sunulan yorumuyla' çok katmanlı bir anlamlandırma süreci arasında bağlantı kuruyorlar.¹ Tabii filmde 'Gelin Siyah Giyiyordu' gibi açık formu, 'genelin dışında bir aşk hikâyesini'² temsil eden başka şarkılar da var. Bu uygulamanın estetik bir etkisi de var. Ölümle kurulan bağlantı gayet belirgin, film ölümle ve alışıldık benzetmelerle dolu ama, Wills ve Brunette yazarın önceden yazılmış olan bir senaryoyu temel aldığını savunmalarına rağmen, bu kitapta vurguladığım kader niteliğini teyit ediyorlar.

Senaryolarda birçok mini-konuşma olduğu malum. Tarih boyunca konuşmayla yazı iki ayrı kutupta konumlandırıldı ve söz merkeziliği ağır bastığından, yazı hep kazandı. Brunette ve Wills'in Derrida üzerindeki çalışmalarında da belirttikleri gibi, Eflatun'dan Rousseau ve Saussure'e, ayrıca Wittgenstein ve Rorty gibi düşünürlere kadar birçok kişi 'doğal dilin' 'yazıya' entegre edildiğini savunuyor. 'Yazı, konuşma dâhil tüm dilsel faaliyetlerin modeli

1 Wills ve Brunette, op. cit., s. 163.

2 A.g.e., s. 164.

haline geldi, konuşma modelinin engellediği farklılıklar, boşluklar ve kesintiler yazıyla telafi edildi. Bu şekilde yazı, genel olarak diğer türlerden farklı ve ayrı bir konumu temsil eder oldu.¹ Eğer dil Derrida'nın dediği gibi bir kurumsa, o zaman senaryo yazımının bu kuruma uygun olduğu söylenebilir. Bunun farkında olan yazarlar belli bir düzeye kadar değişiklik yapabilir. Derrida'nın yapıyı bozmasının amacı (bir amaç varsa), merkeze karşı koyarak aynılığı engellemek, Batı düşüncesine hâkim olan farklılığı bastırma eğilimiyle mücadele etmektir.

Bu yaklaşımın senaryolarda janr konusuyla nasıl bir bağlantısı olduğu açık, ama Garland gibi bazı yazarlar kendi yazı stillerinden çıkıp tipik olmayan bir duruş sergiledikleri zaman, istemsiz olarak da olsa Derrida'nın fikrini hayata geçirmiş oluyorlar. Garland, 5.6'da sözü geçen Kevin Conroy Scott'la yaptığı röportajda düz yazı hakkında konuşurken Salman Rushdie'nin kitaplarını ancak üçüncü sayfaya kadar okuyabildiğini, çünkü yazarın sesinin aşırı derecede güçlü olduğunu itiraf etti. Yazarın sesinin bir çekiç gibi kafamıza inmesi herkesin hoşuna gitmeyebilir. Burada da bir paradoks olasılığı var; Italo Calvino veya Vladimir Nabokov'un eserlerinde gördüğümüz gibi, yazar bir yandan okuyucuyu belli bir yöne yönlendirirken, bir anda yön değiştirebilir.

Yazarlar genellikle sadece sözlü tartışmalarda değil, klavyelerini kullanırken de daha disiplinli olmak ister. Örneğin *Ananı Da* filminin senaryosunu yazan Carlos Cuarón, ofisine gidip bir saat yazı yazan, sonra yazdıklarını çöpe atıp yeniden daha ciddi bir şekilde yazmaya başlayan F. Scott Fitzgerald gibi çalışıyor. İş önce düz yazıyla başlıyor, yıllar içinde yazdığı metinleri, rastgele fikirleri ve yaratıcı günlüklerini kullanıyor. Hemingway'in yaptığı gibi, iyi yazılmış bir pasajı ortada bırakıp ertesi gün o metinden yazmaya başlıyor. Cuarón'a göre yazı yazmanın en zor tarafı yaz-

1 A.g.e., s. 9.

ma eyleminin kendisi değil, ‘yazmadan önceki düşünme süreci.’¹ Planlama, düşünme ve araştırma süreçleri bu işin en zor tarafları olabilir. Tüm yazı türlerinde başarılı yazarlar kendi eserlerinin en acımasız eleştirmeni olurlar ve sadece dürüst ve acımasız kişilerin fikrini almak isterler. Bazı yaratıcı yazarlık kursları başarısız olur çünkü öğrencilere gereken geribildirim nasıl verecekleri öğretilmez, bunun sonucunda bir eser ya ‘iyi veya kötü’ diye sınıflandırılır, ya da öğrenciler eleştiriyle başa çıkmayı öğrenemezler.²

Senaryonuzun düzeltileceğini ve değiştirileceğini, çiğnenip, manipüle edilip kesileceğini, doğranıp bazı parçalarının atılacağını baştan kabul ederseniz, bir sorun yaşamazsınız. Doğru olduğunu düşündüğünüz fikirler için mücadele edebilirsiniz ama başkasının fikirlerini kabul etmek başarısızlık değil, olgunluk göstergesidir. Senaryoyu bağımsız kişilere göstermemek, sadece sırf sizi memnun etmek için öven insanların fikrini almak önemli hata olur. Kendimizi ancak başkaları vasıtasıyla anlayabiliriz, aynı şey senaryomuz için de geçerli. Fikrini aldığınız kişiler ne kadar bağımsız olursa, o kadar iyi. Yazmaya başladığınız zaman her sözcüğün değerli olduğunu, her cümlemin benzeri olmayan bir mücevher olabileceğini düşünmek faydalı, ama eserinizi başkalarına verdiğiniz zaman onların müdahalesine de açmış olursunuz. Evet, bir yazar için yazdığı her sözcük bir zafer ve başarı olabilir, ama olumsuz görüşlerle başa çıkmayı ve bazı şeylerden vazgeçmeyi öğrenmek zorundasınız.

Son olarak, sorulması gereken en önemli sorulardan biri ‘neden yazıyorum?’ sorusudur. Bunun binlerce farkı cevabı olabilir, hatta cevaplar zaman içinde değişebilir. Bu soruyu kendinize düzenli olarak sorun.³ Verdiğiniz cevap hem yazılarınızı, hem içeriğinizi hem de psikolojinizi etkileyecektir. Ayrıca yazılarınızın farklı olmasını istiyorsanız, farklı davranmalı ve farklı şeyler yapmalısınız. Kendi

1 A.g.e., s. 57.

2 Stegner, op. cit, s. 60.

3 Goldberg, op. cit., s. 189.

psikolojinizi değiştirmek yazınızın da değişmesini sağlayacaktır.¹ Peki bir senaryo nasıl tamamlanır, son noktaya vardığımızı nasıl anlarız? Eğer bir film senaryosu yazmaya başardıysanız, muhtemelen birçok açıdan mükemmeliyetçi bir kişiliğiniz var demektir. Yeniden yazma sürecini ne zaman bitirmeli? Joel ve Ethan Coen'e göre 'kendi senaryosundan sıkılmaya başladığı noktanın ötesine' geçenler, sadece 'hayal gücü olmayan' amatörlerdir.² İnsan yaşamıyla ilgili bilgi edinmek için film izler, okur ve yazarız. 'Bunun yazılması gerekiyordu, bu şekilde yazılması kaçınılmazdı' duygusu geldiği anda senaryomuzun hazır olduğunu anlarız. 'Neden?' sorusu makineyi bozan bir sorudur. Hem senaryo yazma hem de hayat psikolojisinde kendimize, karakterlerimize ve senaryomuza sürekli bu soruyu sormamız gerekir. Tabii daha önce de belirttiğim gibi senaryolarımızda bu soruya tam bir cevap vermeyeceğiz, sadece soruyla oynayacağız. Bu şekilde hem biz hem de başkaları insan yaşamıyla ilgili daha kapsamlı bir anlayış edinecektir.

Aracılı Kader

Modern dünyada seçme özgürlüğümüz olduğuna, özgür iradeye sahip olduğumuza ve her şeyin kaderle belirlenmediğine inanılır, bunun insanların kimlik ve özgürlüğünün temel öğelerinden biri olduğu düşünülür. Buna karşılık, nihai olarak her şeyin kader tarafından belirlendiğini, bu gücün bizim kontrolümüzde olmadığını savunan popüler bir felsefe de var. Hayatlarının önceden yazıldığına, her şeyin önceden belli olduğuna inanan çok kişi var. Yirmi yıldır bu konunun kurgusal hikâyelerle bağlantısını inceliyorum. Bu kitapta işlediğim ana konu da, kader kavramının psikolojiyle ve senaryo yazımıyla ilişkisiydi.

1 A.g.e., s. 236.

2 Joel ve Ethan Coen, *Preface to True Blood* (London: Faber and Faber, 1996), s. 6.

Olayları belirleyen güç olarak tanımlanan kader, Roma ve Yunan Mitolojisi'ne dayanıyor. Mitolojide Üç Kader Perisi Clotho, Lachesis ve Atropos'un insanların kaderini belirlediklerine inanılıyor. İster tanrılarla ilgili antik dönem hikâyeleri, ister tiyatro oyunları ya da beyazperde canlandırmaları olsun, drama kategorisine giren tüm hikâyelerde bir kader ögesi bulunur. Karakterlerin önüne engeller çıkar ve izleyici 'acaba kadere yenilecekler mi yoksa kaçabilecekler mi?' diye sorar.

Bu format yeni değil, tarih boyunca benzer yöntemler kullanılmış, örneğin William Shakespeare'in *Hamlet* oyununda, oyun içinde oyun yöntemiyle asıl hikâyeye ilgili yorumlar yapılıyor. Ama 1970'lerde ekran medyasında patlama yaşandıktan sonra bazı önemli değişiklikler yaşandı. Dünyanın büyük bir bölümü aracılı bir alana dönüştü. Ekranlar gerçekliğin yerini aldı, medya ve medyanın ürettiği sayısız hikâye her şeyi yutmaya başladı. Bu noktada bir tür kadercilik yaklaşımından beslenen hikâyeler ağırlık kazanmaya başladı. Bütün güzel hikâyeler paradoks içerir demiştik. Burada da bir çelişki görüyoruz. Modern dünya bireysel kimliği, seçme özgürlüğünü ve özgür iradeyi temel öğeler olarak benimsiyorsa, benim 'aracılı kader' adını verdiğim inanışı nereye oturtabiliriz?

Davranışçı ekole mensup İngiliz psikolog B. F. Skinner, Büyük İskender'den komşu kızına kadar herkesin sadece genetik miraslarıyla çevre şartlarının bir ürünü olduğunu, bu nedenle özgürlük ve onur gibi kavramların beyhude amaçlar olduğunu söylüyor.¹ Bu durum kurgu karakterler dahil olmak üzere herkes için geçerliyse, ortaya bir dizi felsefi soru çıkıyor: Herhangi bir karakter özgürce davranabilir mi? Bizler karakterlerin özgürce davranıp davranmadığına karar verecek veya onları herhangi bir şekilde yargılayacak özgürlüğe sahip miyiz? Peki, özgür olmak istiyor muyuz? Her istediğimizi yapacak, istediğimiz şeye dönüşecek özgürlüğe sahip olmak istiyor muyuz? Ya düşünce özgürlüğü, konuşma özgürlüğü,

1 Bkz. B. F. Skinner, *Beyond Freedom and Dignity* (London: Penguin, 1988).

özgür iradeyle ilgili sorulardan kurtulma özgürlüğü, hatta kaderin bir parçası olmaktan kurtulma özgürlüğü?

Özgür irade konusu binlerce yıldır felsefenin ana temalarından biri oldu, günümüzde de ekranda izlenen dramalar için kritik önem taşıyor. İzlediğimiz filmler önem verdiğimiz karakterler sunarak bizi içine çekiyor. İzlerken karakterlerin belli bir kaderi olduğunun farkındayız, başlarına gelenlerin daha büyük bir planın bir parçası olduğunu düşünüyoruz, ama yine de onların doğru seçimleri yapmasını istiyoruz. Filme ne kadar kapıldığımıza ve empati düzeyimize bağlı olarak, karakterleri kontrol ettiğimiz, kaderlerini belirlediğimiz izlenimine de kapılabiliriz. İnsanların en sevdikleri pembe dizilerin yıldız oyuncularına derin duygularla bağlanması da bu eğilimin bir göstergesi. Bu durumlarda tuhaf bir süreç yaşanır ve izleyiciler hikâyeyi kontrol ettiklerine inanırlar, ama bir yandan da beklentilerinin boşa çıkmasını, şaşırtılmayı da severler. Sokrat kendi seçimlerimizle hareket ettiğimizi düşünüyordu. Ama bu seçimler iyiliğe eğilimliydi. Öyleyse, eğer büyük düşünür Sokrat haklıysa, kötüye eğilimli olma, kötü davranışlarda bulunma özgürlüğümüz var mı? Böyle bir seçim yapsak bu bizim suçumuz mu olur?

İki bin beş yüz yıl ileriye sıçrayalım ve kaderin moda olduğu bir döneme bakalım. 1960'lardan bu yana Doğru inanışlarının popüler olması ve Yeni Çağ felsefelerinin gelişmesiyle, iler ters gittiği zaman bunun kader olduğunu düşünme eğilimi arttı. Bunu kabul etmek aydınlanmanın bir parçası gibi görülüyor, özellikle de Bhagwan Shree Rajneesh gibilerin liderlik ettiği tarikatlarda bu eğilim çok güçlü oluyor. Ama tabii bu düşüncedeki çelişki, bir yandan işlerin doğru veya yanlış gitmesinin elimizde olmadığına inanırken, diğer yandan doğru ve yanlış kavramlarına önem vermek. Madem hiçbir şey bizim elimizde değil, o zaman doğru veya yanlış seçim kavramları da anlamsız kalıyor. Bu modern inanış, Doğru ve Batı

felsefesini ve inanışlarını birleştiren bir tür Zen Budist kabullenışı temsil ediyor.

‘İyi, kötü, ne fark eder’ diye soruyor Kızılderili Civzit papaz Anthony de Mello. Ona göre herhangi bir olayı iyi veya kötü olarak tanımlayarak esas meseleyi gözden geçiriyoruz çünkü olayların gerçek sonucunu ya da nedenini bilmemize olanak yok. Bu konuda film ve dizilerden birçok örnek verebiliriz. Televizyon dizisi *30 Rock* (2006 - ...) bu tarz örneklerle dolu; dizide kötü bir şey olur, ama gösteri devam etmelidir, sonunda ortaya ‘daha iyi’ bir ürün çıkar, zorluklar aşılır. Zaten izleyicinin ‘iyi’ ve ‘kötü’ beklentilerinin bozulması, ortaya şaşırtıcı sonuçlar çıkması, yaratıcılığın ve hikâye geliştirme sürecinin temel ögesidir.

Baudrillard ‘simulacrum’ (taklit, benzetme, -miş gibi yapma) terimini popüler hale getirdi. Ona göre her şey ‘dış görünüşten’ ibaret ve herkes gerçek olanın ötesinde bir şeyler görmek istiyor. Çılgınca bir kararlılıkla her şey çoğaltılıp kopyalanıyor. Her şeyin önceden belirlenmiş olduğu inancı konusundaysa, olayların nedenleri belli olmadan önce yaşandığını, gerçekliğin durduğunu ve tarihin bittiğini söylüyor. Bu felsefede çıkış yolu yok, çünkü her şey önceden belirlenmiş. Ama bir kaz daha bir çelişkiyle karşı karşıyayız. Ümitsizliğe kapılmaya gerek yok çünkü dünyayı gösteri kurtarıyor, dolayısıyla aracılı kaderi yüceltelim, benimseyelim. Baudrillard kaderden kaçılmaz diyor ama Nietzsche gibi o da dış görünüşün bizi şans faktöründen kurtardığını söylüyor. Bu kavram özgür iradeyi, kaderi ve hikâyeyle bağlantılarını anlamak açısından hayati önem taşıyor.

Şans kavramının hem özgür iradeye hem de kadere inananlar için anahtar öge olması önemli. Şans kaçıp kurtulursa, kader her şeye hâkim olamaz. Diğer yandan şans sürekli rastgele bir şekilde araya giriyorsa, yaptığımız seçimler gerçekten özgür seçimler olmaz. Ama kaderle ilgili felsefelerin 1960’lardan itibaren gelişmesi gibi, kuramsal fizikteki, özellikle de kuantum kuramındaki geliş-

melerle kaos, şans ve rastlantısallık kavramları daha popüler oldu. Kuantum kuramına doğanın dili deniyor. Bu inanışlar birleştiği zaman, şansla kader el ele yürümeye başlıyor. Demek istediğimiz her şeye sahip olabiliriz. Evet, her şeyi kontrol eden bir güç var ama, sürekli değişebilen rastlantısal şanstı ibaret.

Bu aracılı taklit ortamında tesadüf ve kader konulu hikâyeler önem kazandı çılgın komplo teorileri ana akımın bir parçası oldu. Peki, bütün medya kadercisi bir yaklaşım mı sunuyor, yoksa bu da fazla kadercisi bir beyan mı? Olaylar olur, belgelenir, hikâyeler yazılır ve bir şekilde icra edilir. Bu eğlence şekli aracılı kadere anlam kazandırıyor, sanki olayların olması kaçınılmazmış izlenimi veriyor. Bütün hikâyelerde aynı öğeler var, hepsi de böyle olması gerekiyordu hissini yaşıyor. Bu 'ben demiştim' yaklaşımı insanların kontrolü ellerinde tutması için bir yol gibi, ama sinsisi bir tarafı da var çünkü alttan alta statükoyu teyit ediyor.

İlk bakışta birbirine zıt gibi görünseler de, aslında özgür iradeyle kadercilik birlikte var olabilir. Düşünürler bu yaklaşıma uyumculuk adını veriyor. Özgürlükçüler, yani sadece özgür iradeyle inananlar için sorun kadercilik değil, özgür iradeyle şansın nasıl bir araya getirilebileceği konusu. Roma doğumlu Hippo'lu Piskopos Aziz Augustine, yaratılan varlıkların bir şey yaratmaya kalkmaması gerektiğini savunuyordu. Bu yaklaşım sanatçılara karşı bir kınama değildi, sadece insanların yoktan bir şey yarattıklarını iddia etmelerine itiraz ediyordu. Eagleton da yazıyla yoktan bir şey yaratmanın, mükemmellikle ilgili bir burjuva fantezisi olduğunu söylüyor.¹

Var olmakla ilgili felsefelerden biri olan ontoloji, bir dizi soru soruyor. Ben neyin veya kimin parçasıyım? Gerçek tatmine ulaşmak için kendimden bir parçayı feda mı etmeliyim? Gerçekliği tam olarak deneyimlemenin yolu nedir? Gerçek anlayışın ancak

1 Bkz. Terry Eagleton, *Reason, Faith, and Revolution. Reflections on the God Debate* (New Haven: Yale University Press, 2009).

başkaları vasıtasıyla kazanılabildiğine dair derin bir düşünce mevcut. Emmanuel Levinas gibi ontolojiye odaklanan modern zaman düşünürleri de benzer çalışmalar yapıyorlar. Ayrıca mantıksızlıkla, yani 'delilikle' olan ilişkimizin de incelenmesi gerektiğini düşünenler var.

Bir çelişki daha: İnsanın, insan olmak için insanlıktan çıkması gerekiyor. Birçok bilimkurgu yazarının ifade ettiği gibi, tek gerçek 'insanlar' robotlardır. Joseph Brodksy de 'eğer dünyayla ilgili bir gerçek varsa, mutlaka insan ögesinin dışında olacaktır' diyor.¹ Dünyaya gerçekten hâkim olan kim ya da ne? Daha önce de sözünü ettiğim gibi, 'Özgürlüğü mantıkla özdeşleştirmek, özgürlüğün doğasını inkâr etmek anlamına gelir.'² Özgür olmak, önümüzde alternatiflerin olması anlamına geliyor ama, akılcı ekol Tanrı'nın en mükemmel şekilde davrandığını, öyleyse başka türlü davranma özgürlüğüne sahip olmadığını öne sürüyor.³ Bunu senaryolardaki karakterizasyon sürecine uyarlarsak, bir filmdeki rol dağılımının 'mükemmel' olduğunu söylediğimiz zaman, karakterlerin tüm beklentileri tatmin edecek kadar belirli şekilde davrandıklarını kastetmiş oluyoruz. Ama tabii izleyicinin beklentilerini alt üst etmemiz gerektiğini de unutmayalım.

Özgür irade etik bir çerçeve dâhilinde sorumluluk almayı gerektirir, ayrıca dini ve siyasi öğeler de içerebilir. Kader zamanda kilitlidir. İyi programlanmış bir makinenin ne yapacağı önceden tahmin edilebilir. Theodore Roszak'a göre yaşam coşkusunu yok eden şey, toplumların bir makine gibi işlemeye zorlanmasıdır. Lewis Mumford'a göreyse 'saat otomatik makinelerin simgesi

Saatin içindeki zaman mekanizması daha kapsamlı otomasyon sistemlerinin örüntüsünü yansıtıyor.'⁴ Daha önce bahsettiğim gibi,

1 John Gray'den alıntı, *Straw Dogs. Thoughts on Humans and Other Animals* (London: Granta Books, 2001), s. 191.

2 Thomas Pink, *Free Will* (Oxford: Oxford University Press, 2004), s. 53.

3 A.g.e.

4 Lewis Mumford, *The Myth of the Machine* (New York: Harcourt, Brace & World, 1967), s. 286.

teknoloji ‘insan denen hayvanın genişletilmiş fenotipinin bir parçası, birincil bir statünün zevkini çıkaran tehlikeli bir bütünleyici olarak kabul ediliyor.’¹ Bu açıdan bakıldığında, makineye ne kadar benzersek, o kadar doğal oluyoruz.

Eğer teknoloji ezelden beri doğanın bir parçası olmuşsa, kader de evrim hikâyesinin yerini alarak, şimdiye kadar olup bitenlerin doğal görünmesini sağlıyor. Artık ‘teknoloji genlerimizin bir tezahürü mü yoksa doğanın kültürel bir komplosu mu’ ayrımını yapamayacağımız bir noktaya geldik.² Düşünür Keith Ansell-Pearson’un her iki yorumu da belli bir korku ögesi içeriyor, ama biyolojik dil ister düz anlamıyla, ister mecazi anlamıyla yorumlansın, her şeyin kader olduğunu, önceden belirlendiğini ima ediyor. Bunu değiştirmek için yapabileceğimiz hiçbir şey yok, hepimiz makinedeki hayaletin değil, içsel doğamızla dışsal kültürün temelindeki hayvan-makinenin ellerindeyiz.

Kaderi ve her şeyin önceden yazılıp belirlendiği düşüncesini, bir örüntü ve genel bir anlam bulmak için kullanıyoruz, ama aslında bu örüntü de kaderin bir parçası değil mi? Bu açıdan bakıldığında bu kavramlar modern zamana da uyuyor çünkü günümüzde modern kültürün bir parçası olan ve sayıları gittikçe artan komplo teorileriyle bağlantılı. Bilgiler ve yanlış bilgiler yayıldıkça, komplo teorileri de arttı. Devletleri, dünyadaki yetkili mercileri, hatta uzaylıları kapsayan bu karmaşık teoriler, eski dini hikâyelerin ve efsanelerin yerini aldı. Kader kavramında olduğu gibi, iyi de olsa kötü de olsa bu komplo teorileri anlamsızlıkla mücadele etmek için bir yol tedarik ediyor, insanlar zayıf da olsa kolektif bir etkinlik duygusu ya da sanrısına kapılıyorlar.³ Bir kez ortada bir örüntü

1 Ansell-Pearson, op. cit.

2 A.g.e.

3 Jason Lee, *Celebrity, Pedophilia and Ideology in American Culture* (New York: Cambria, 2009), s. 3, *Black Mass: Apocalyptic Religion and the Death of Utopia* (London: Penguin, 2007) ile ilgili olarak John Gray’den.

olduğuna inandığımız zaman, psikotik bir sanrı gibi onu her yerde 'arayıp buluruz.'

Zaman zaman komplo teorileri belli bir mercekten geriye bakarak çeşitli parçaları bir araya getirmeyi gerektirir. Bu şekilde bir teori kanıtlanabilir. Peki ya ileriye bakmak ve öngöründe bulunmak? Çocuk kitabı yazarı ve matematikçi Lewis Carroll'un dediği gibi, 'sadece geriye doğru işleyen zayıf bir bellek türü.' Burada kaderle kehanet arasındaki ilişkiyi görüyoruz. Bütün iyi hikâyeler insan hayatının özüyle ilgili öğeler içerir ve izleyiciden bireysellikten ve narsist bencilikten uzaklaşarak daha özgür, daha az kaderci bir hayata geçmesini talep eder. Bunu başarmanın tek yolu, bütünle ve bütünün içinde çalışmaktır. Varoluşun özü de bu olduğuna göre, son paradoksumuz, hayatta kalmak ve gelişmek istiyorsak, aslında bir seçim şansımız olmadığıdır.

Dizin

A

Adorno, Theodor 17-18, 25, 28, 140, 233, 239

Almodóvar, Pedro 104, 112, 133, 135, 163-164, 225

Altman, Robert 238

Ansell-Pearson, Keith 140-141, 267

Antonioni, Michelangelo 192

Aquinas, Thomas 14

Aronofsky, Darren 220-221

Aronson, Linda 49, 171-173, 238

Arriaga, Guillermo 49

Artaud, Antonin 192

Austen, Jane 49, 215

Aydinlanma 33, 122, 207

B

Badiou, Alain 34, 68

Ball, Allan 134

Barthes, Roland 54, 212-213

Bataille, George 36, 55, 137

Baudrillard, Jean 13, 34, 122, 139-140, 264

Baudry, Jean-Louis 53, 55-56

Beaufoy, Simon 52, 126

Beckett, Samuel 177

Benjamin, Walter 27, 226

Bergman, Ingmar 154, 231

Bergson, Henri 59

Bigelow, Kathryn 86

Blake, William 28, 130, 154

Blatty, William 86

Bond, James 51, 61, 107, 121, 256

Borges, Jorge Luis 24, 230

Boulter, Amanda 73, 84

Boyle, Danny 52, 94, 139, 222

Brookner, Anita 25

Budizm 23, 32, 43, 51, 100, 242, 244

C

Calvino, Italo 155, 259

Cameron, James 71-72, 87, 95, 117

Campbell, Joseph 124-125

Campbell, Martin 9

Capgras sendromu 29

cinsellik 46, 66, 68, 78, 84, 87, 126

Cizvitler 115, 143

Coe, Jonathan 176

Coen, Joel ve Ethan 26, 64, 261

Considine, Paddy 136

Coppola, Francis Ford 86, 102, 214, 220

Coppola, Sofia 102, 234

Costello, Elvis 155

Cronenberg, David 74, 82, 218-219

Cuarón, Carlos 259

D

- Darwin 82, 156
 Deikman, Arthur 32
 Deleuze, Gilles 11-12, 21, 26, 31,
 48, 61, 77-78, 162-163, 217,
 241-246
 delilik 53, 54, 55, 85, 239, 266
 Derrida, Jacques 13, 23, 62, 127,
 258, 259
 Descartes, René 15, 29, 77, 242
 Dickinson, Emily 155
 Dick, Philip K. 19, 95, 220
 Dogme 20, 56, 72, 94
 Dylan, Bob 154

E

- Eagleton, Terry 13, 34, 58, 131-132,
 265
 Eckhart, Meister 140
 Einstein, Albert 155
 Eliot, T.S. 19, 56, 195, 218, 236

F

- Fassbinder, R. W. 61, 192
 Field, Syd 199-200, 221
 Figgis, Mike 36, 122, 206
 Fincher, David 119, 129, 134, 182
 Fitzgerald, F. Scott 52, 70, 259
 Foucault, Michel 53-54, 243, 254
 Frazer, J. G. 123
 Freud, Sigmund 28, 35, 46-48, 56-
 57, 65-68, 74-86, 101, 111,
 113, 128, 130-131, 140, 156,
 172, 204, 230, 245

- Fromm, Erich 11, 14-15, 43, 48-49
 55, 58, 66, 118, 140
 Frye, Northrop 123-124

G

- Garland, Alex 94, 222-223, 259
 Godard, Jean-Luc 21, 39, 60, 192
 Goldberg, Natalie 31, 45, 54, 68,
 260
 Goldman, William 200
 Greenaway, Peter 49, 128, 215, 256
 Greene, Graham 127, 224
 Griffiths, D. W. 49
 Guest, Tim 113
 Guignon, Charles 113-114, 125

H

- Habermas, Jürgen 17
 Haggis, Paul 49
 Hare, David 49
 Hayes, John Michael 56, 102
 Hesse, Hermann 154
 Hristiyanlık 63, 111
 Hitchcock, Alfred 56, 92, 102, 126,
 170, 216
 Hughes, James 196

J

- James, Henry 111, 249
 James, William 111
 Jameson, Frederic 218
 Jarmusch, Jim 26, 28, 102
 Jenks, Chris 137-138
 Johnson, Samuel 38, 256

Jung, Carl 54, 57, 64, 75-85, 113,
123, -125, 132, 137, 140-141,
143, 196 229

K

Kant, Immanuel 63, 132
Kaufman, Charlie 41, 49, 51, 53, 64,
222, 228
Kellner, Douglas 17, 22, 27
King, Stephen 119, 200
komedi 23, 30, 65, 69, 174-177, 180,
209, 247-248
korku 65, 145, 168, 197, 248, 267
Kubrick, Stanley 119, 127, 155, 226,
245

L

Leigh, Mike 21, 72, 132, 177
Levinas, Emmanuel 266
Lodge, David 22
Lucretius 16
Lynch, David 26-27, 61, 86, 254,
256, 258

M

Mamet, David 20
Marcuse, Herbert 66
Marx, Karl 17, 68, 140, 156, 233
McEwan, Ian 217
McGrath, Patrick 219
McKee, Robert 13, 23, 169-170,
172, 222, 247-248, 257
McLuhan, Marshall 142, 256
Mendes, Sam 134, 220
Metz, Christian 53-54
Miller, Alice 114, 125

Moritz, Charlie 171, 177, 181
Morrison, Toni 70
Muyerbridge, Edward 40

N

Nabokov, Vladimir 105, 259
Nietzsche, Friedrich 11, 23-24, 31-
32, 35, 38, 54, 95, 121, 155,
162-163, 179, 241, 254, 264
Nolan, Christopher 49, 62-63, 93,
105, 107

P

Parker, Oliver 119
Parker, Phil 214
Pasolini, Pierre Paolo 217
Pawlikowski, Pawel 107
Peirce, Charles 83
Pinter, Harold 154, 177, 179, 230
postmodern 30, 34, 36, 38, 140, 226,
255
Potter, Sally 148, 205, 217-218, 257
Proulx, E. Annie 109

R

Ramsay, Lynne 60
Resnais, Alain 192, 216
Ridley, Matt 198
Riso, Don Richard 143, 148, 151-
152, 154-161
Rodam, Frank 19
Roeg, Nicholas 204, 216
Rorty, Richard 258

S

Said, Edward 18

Salinger, J. D. 154
 Sartre, Jean-Paul 155
 Schrader, Paul 50, 100
 Schroeter, Werner 192
 Scorsese, Martin 30, 49-50
 Segal, Robert 123-124
 Self, Will 30, 112
 Shakespeare, William 30, 119, 121,
 128, 162, 262
 Showalter, Elaine 29-30, 129
 Shriver, Lionel 60
 sihir 47, 192, 196-197
 Sorkin, Aaron 129, 182
 Spielberg, Steven 19, 95
 Spielrein, Sabina 76-79, 83-85, 87
 Spinoza 77, 140, 242
 Stegner, Wallace 25, 260
 Stelarc 95
 Stevens, Wallace 64
 Stone, Oliver 18, 34-35
 Stoppard, Tom 17, 177

T

Tallis, Frank 28-29, 32, 35, 47,
 80-82
 Tarantino, Quentin 34, 51, 116
 Tarkovsky, Andrey 245
 teknoloji 16, 41, 50, 95, 140-142,
 156, 173-174, 178, 210, 221,
 245, 256, 267
 Tolstoy, Leo 17
 Towne, Rober 127
 Trier, Lars von 20-21, 102, 226

V

varoluşçu 37, 42, 191, 198, 227
 Viola, Bill 49
 Vogel, Amos 55, 192-193
 Vogler, Christopher 13, 124-128

W

Wachowski, Andy ve Larry 41
 Wagner, Jerome 143-148
 Warhol, Andy 153, 176
 Welles, Orson 71
 Wilson, Colin 239
 Wittgenstein, Ludwig 258
 Woolf, Virginia 148, 154, 158, 205,
 217-218, 257
 Wordsworth, William 43, 240

Y

Young, Neil 104

Z

Zola, Émile 46-47, 240

Senaryo yazımındaki bütün belli başlı öğeler temelde kişisel psikolojiyle bağlantılıdır. Senaryo yazımı psikolojisi dendiğinde izleyicinin, film yapımında işbirliği yapılan kişilerin, senaryo yazarının kendisinin ve onun kendinden bir şeyler katarak yaratacağı karakterlerin psikolojisini anlayabiliriz. Yazılan her şeyin olması kaçınılmazmış hissini veren, kendini yaratan bir senaryo için bütün bu ruhsal çözümlemelerin ışığında çalışmak gerekir. Jason Lee'nin **Senaryo Yazımı Psikolojisi**'nde sorduğu ve David Lynch, Jim Jarmusch, David Cronenberg, Pedro Almodóvar, Darren Aronofsky, Sally Potter, Charlie Kaufman gibi yönetmen ve yazarların işlerinden örnekler vererek cevapladığı sorular da bu temelde ilerlemekte.

F. Scott Fitzgerald'ın dediği gibi: *Bir şey söylemek için yazmazsın, söyleyecek bir şeyin olduğu için yazarsın. Söyleyecek bir şeyi olan senaristlere...*

ISBN 978-975-7638-88-9

