



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA ANABİLİM DALI

**“FİLİZ” ADLI KISA FİLMİN YARATIM SÜRECİNİN
YÖNETMEN VE HİKAYE ANLATICI KİMLİĞİ ÜZERİNDEN
DENEYİMLENMESİ**

AZİZE CANSU TURAN

DANIŞMAN: DOÇ. DR. ZEYNEP GÜNSUR YÜCEİL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, NİSAN, 2018

**“FİLİZ” ADLI KISA FİLMİN YARATIM SÜRECİNİN
YÖNETMEN VE HİKAYE ANLATICI KİMLİĞİ ÜZERİNDEN
DENEYİMLENMESİ**

AZİZE CANSU TURAN

DANIŞMAN: DOÇ. DR. ZEYNEP GÜNSUR YÜCEİL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Film ve Drama Anabilim Dalı Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, NİSAN, 2018

Ben, AZİZE CANSU TURAN;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

ÖĞRENCİNİN ADI SOYADI

Azize Cansu Turan

TARİH VE İMZA

11.04.2018



KABUL VE ONAY

AZİZE CANSU TURAN tarafından hazırlanan **“FİLİZ” ADLI KISA FİLMİN YARATIM SÜRECİNİN YÖNETMEN VE HİKAYE ANLATICI KİMLİĞİ ÜZERİNDEN DENEYİMLENMESİ** başlıklı bu çalışma **11.04.2018** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir

Prof. Dr. Çetin Kemal Sarıkartal

(Kadir Has Üniversitesi)

Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil (Danışman)

(Kadir Has Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı

(İstanbul Üniversitesi)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

PROF. DR. SİNEM AKGÜL AÇIKMEŞE
ONAY TARİHİ

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

| | |
|---|-----------|
| ÖZET..... | iv |
| ABSTRACT..... | v |
| GİRİŞ..... | 1 |
| 1. KAVRAMSAL ARKA PLAN..... | 4 |
| 1.1. Ailenin Çocuk Üzerinden Yaşamayı ve Biz Bölgesi..... | 4 |
| 1.2. Spor, Çocuk ve Öz Değer Kavramı..... | 5 |
| 2. HİKAYE ANLATICI VE GÖZLEMCİ KİMLİĞİ İLE YÖNETMEN..... | 8 |
| 2.1. Hikayenin Yaratım Sürecinde Yönetmenin Motivasyonu ve Tercihleri.... | 8 |
| 2.2. İlişkili Alanda Yapılan Gözlem ve Etkileşimler..... | 12 |
| 2.3. Gözlemlemek Kavramı ve Yönetmenin Aktarım Yöntemi Arayışı..... | 15 |
| 3. KISA FİLMİN YAPISINI VE BEKLENTİLERİNİ ANLAMAK..... | 17 |
| 3.1. Kısa Kastedilen Nedir?..... | 17 |
| 3.2. Kısa Filmin Yapısı ve Temel İlkeleri..... | 18 |
| 3.3. Dr. Richard Raskin'in Kısa Filmde Hikaye Tasarım Modelleri..... | 21 |
| 3.3.1. Karakter – Etkileşim denge modeli..... | 23 |
| 3.3.2. Nedensellik – Seçim denge modeli..... | 24 |
| 3.3.3. Devamlılık – Sürpriz denge modeli..... | 25 |
| 3.3.4. Ses – Görüntü denge modeli..... | 26 |
| 3.3.5. Karakter – Obje denge modeli..... | 26 |
| 3.3.6. Basitlik – Derinlik denge modeli..... | 28 |
| 3.3.7. Ekonomiklik – Derinlik denge modeli..... | 28 |
| 4. HİKAYENİN KISA FİLMİN ANLATI YAPISINA UYARLANMASI VE SENARYOYA HAZIRLIK SÜRECİ..... | 31 |
| 4.1. Tema, Önerme ve Sinopsis..... | 31 |
| 4.2. Karakterler ve Karakteristik Özellikleri..... | 33 |
| 4.3. Olay Örgüsü..... | 33 |
| 4.4. Senaryo Yapısını Kurmak..... | 39 |
| 4.4.1. Kurulum..... | 39 |
| 4.4.2. Yükselten eylem..... | 40 |
| 4.4.3. Çözümleme..... | 41 |
| 5. FİLMİN MİZANSENİNİ KURMAK..... | 43 |
| 5.1. Sinematografi..... | 44 |
| 5.1.1. Görüntüleme..... | 44 |
| 5.1.2. Işıklandırma ve filmin renk atmosferi..... | 46 |
| 5.2. Ses ve Müzik..... | 47 |
| 5.3. Göstergeler..... | 48 |
| 5.4. Sanat Tasarımı..... | 49 |
| SONUÇ..... | 52 |
| KAYNAKÇA..... | 56 |
| EKLER..... | 58 |

ÖZET

TURAN, AZİZE CANSU. *‘FİLİZ’ ADLI KISA FİLMİN YARATIM SÜRECİNİN, YÖNETMEN VE HİKAYE ANLATICI KİMLİĞİ ÜZERİNDEN DENEYİMLENMESİ*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2018.

Bu tez ilk aşamada, kendi kısa filmini hem yazıp hem çekmek isteyen yönetmenin; anlatacağı hikayenin ana fikrinin belirlemesinden, filmin senaryosunun sonuçlandırılması arasındaki deneyim sürecini ele almaktadır. Tez boyunca tercih edilen çalışma yöntemleri; yönetmen tarafından filmin bütünü ve bu bütünlüğü oluşturan küçük parçaları üzerine yapılan tercihler ve kısa filmin ilkeleri çerçevesinde şekillenerek oluşturulmuştur. Daha sonra bu tercihler, filmin senaryosunu yazabilmek, mizansenini yaratabilmek, filmi kavramsal boyutta ele alabilmek ve sette uygulayabilmek amacıyla analiz edilmiştir. Çalışma, kişisel gözlem ve deneyimler barındıran bir içeriğe sahip olduğundan dolayı; izlenilen yollara ve bulgulara, kesin ve doğru sonuçlar olarak bakılmamalı bunun kişisel bir yaratma süreci deneyimi olduğu göz önünde tutulmalıdır. Film ve seyirci arasında oluşan güçlü bağı kurabilme hayali ile çıkılan bu yolda; yönetmen, kurulan bu güçlü bağı anlamını hikayenin yaratım sürecinde keşfedebileceğine inanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Yönetmen, Kısa Film, Kısa Film İlkeleri, Hikaye, Hikaye Anlatıcısı, Hikaye Tasarım Modeli, Gözlem-Etkileşim, Senaryo, Mizansen.

ABSTRACT

TURAN, AZİZE CANSU. *THE CONCEPTION OF THE SHORT FILM ‘FILİZ’, THE EXPERIENCES AS A STORYTELLER AND DIRECTOR*, MASTER’S THESIS, İstanbul, 2018.

This thesis originally set out to outline a director’s vision to write and direct her own short film, starting from the conception of the main plot and continuing on to the experiences of the script writing process. This thesis consists of; the decision process used by the director to create a cohesive story within the generally accepted guidelines of short film writing. From there, these decisions were analyzed in order to write the script, create scenes, conceptualize the film and to implement these on set. As this thesis contains personal observations and experiences, the decisions and implementations noted therein should not be taken as definitive and final and should be taken as a personal creative process. When embarking on this creative process, the director aimed to create a strong bond between the audience and the story with the belief that this bond would be discovered throughout the conceptualization of the story.

Keywords: Director, Short Film, Short Film Guidelines, Story, Storyteller, Story Design Models, Observation & Interaction, Script, Scenes.

GİRİŞ

Hayatımın uzunca bir evresinde, gerçekten ne yapmak istediğimi sorguladım. Ailemin isteği doğrultusunda kazandığım, bana hiç uygun olmayan bir üniversiteyi bırakarak, kendimi kaybolmuş hissettiğim bir döneme girdim. Zorlu ama bir o kadar da öğretici geçen bu dönemden sonra, kendimi ait hissettiğim yerin sinema etrafında şekillendiğini fark ettim. Bu alanda daha donanımlı olmak adına, yüksek lisansımı film ve drama üzerinden yaptım. Şimdi bu eğitim sürecimin de sonuna gelmek üzereyim. Bu süre zarfında, senaryo yazımı üzerine derslere katıldıkça, aslında ilgimin en yoğun şekilde çektiği, öykünün yaratıldığı kısım olduğunu gördüm. İki yıl süren eğitim dönemi boyunca; senaryo yazımı üzerine daha fazla ilgi gösterdim, araştırdım, öğrenmeye çalıştım ve bir an önce uygulamak için, senaryo fikirlerimi hocalarıma açarak tartıştım. En sonunda fikirlerden bir tanesini seçerek, ilk taslağı daha sonra ikinci taslağı ve daha sonra yeni bilgiler ve deneyimlerle düzenlenmiş diğer taslakları yazdım. Öncelikle ilk ulaşmak istediğim amaç, düzgün kurgulanmış bir kısa senaryo yazabilmenin ve içerdiği öyküyü geliştirmenin inceliklerini ileriki projeler için iyice özümseyebilmektir. Filme dönüştürmek için doğru proje olup olmadığını ancak bu şekilde anlayabilecektim.

Bir yandan senaryoyu yazmayı sürdürüp diğer yandan tez konumu belirleme üzerine düşünürken; üzerinde çalışılan senaryonun tüm süreçlerinde edinilen deneyimler, tercihler ve çıkarımların, tezde ele alınabilecek değerli içerikler barındırıyor olabileceğini fark ettim. Yönetmen ve hikaye anlatıcı kimliği ile bu sürecin aşamalarına yer yer geri dönüşler yapılarak yaratılan işin derinliği yeniden incelenebilir, bu şekilde yazar kimliğinden uzaklaşarak bu yaratım sürecine dışarıdan bakılması sağlanabilir olacaktı. Bu da kendimi bu alanda daha iyi geliştirme derdime hizmet ederken, aynı zamanda eğitim gördüğüm film ve drama bölümünün değerli bulunduğu süreç deneyiminin günlüğünü tutuyor olacaktı.

Ele alınan senaryo değişmez bir son metin olarak düşünülmemelidir. Kısa bir film olarak çekildiği güne kadar da değişime açık ele alınacaktır. Unutulmamalıdır ki; “Filiz” bir kısa film senaryosudur ve bu senaryo, edebi eser olarak okunmak üzere değil, somut olarak bir filmin yaratılması sürecinde yol gösterici olmak için yazılmıştır.

‘‘Filiz’’; yazarın kendi hayat hikayesinden esinlenerek yazmaya başladığı bir taslak olarak başlamıştır. Birebir aynı hikaye olmasa dahi, hikayenin edindiği dert benzerdir.

Bu tez bağlamında üzerinde çalışılan, hala değişme sürecinde olan hikayeden kısaca bahsetmek istiyorum. Bütün hikayenin incelikli olay örgüsü ise, ileriki bölümlerde detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

Okuyucunun genel bir fikir edinmesi için, tezin iskeletini oluşturan hikayenin kısaca özetlenmiş hali şöyledir:

On üç yaşında, daha küçük yaştan itibaren hayatı tenis ve antrenmanlar ile geçmiş, sporcu disiplini ile babasının tek başına büyüttüğü Filiz; gün geçtikçe yaşlıları arasında başarılı bir tenisçiye dönüşmüş, turnuvalara katılarak çeşitli başarılar kazanmıştır. Fakat bu başarısı yanında aslında Filiz; içine kapanık, yemek yemekte sıkıntı çeken, çok konuşmayan, babası ne derse uygulamaya, onu mutlu etmeye ve en önemlisi kendisiyle gurur duymasına sürekli çabalayan bir kızdır. Babası ise Filiz'in üzerine fazlaca titremektedir. Ona özel sporcu besinleri hazırlar, günlük işlerini bırakarak kendini Filiz'e adar. Onun çok özel bir çocuk olduğunu düşündüğü için çocukluğunu yaşaması gerektiği gibi yaşayamaz Filiz. Babasının başarı üzerine olan aşırı hırslı tavırları yüzünden, Filiz sosyal hayattan uzaklaşır, pasifleşir. Kendi kararlarını verebilmeyi öğrenemez, en önemlisi çocuk olmanın özgürlüğünü bilemez. Maçlarda hırslarından dolayı ailelerin çıkardığı tartışmalardan dolayı en yakın arkadaşı ile de arası bozulunca Filiz'in motivasyonu; babasının asıl amacı olan, uzun yıllar boyu hazırlandığı milli takım turnuvasından önce bozulmaya başlar.

Bu iskeletten yola çıkarak, onun etrafında şekillenen çalışma bölümlerinden bahsetmek gerekirse;

Çalışmanın ikinci bölümünde filmin hikaye kısmının oluşumunu tetikleyen, kavramsal arka planı oluşturan, etmenlerin incelenmesi yer almaktadır. Kavramsal alt metnimi neden bir spor dalı aracılığı ile işlediğimden, tematik amacımı nasıl belirlediğimden bahsedeceğim.

Konunun geçeceği mekanda yapılan gözlem ve hikayeye katkıda bulunacak kişilerle röportajların bulunduğu üçüncü bölümde; araştırma aşamasında edinilen deneyimlerin ve fikirlerin, hikaye anlatıcı kimliğiyle yönetmen üzerinde olan etkisini tartışacağım.

Dördüncü bölümde; kısa filmin sıkılaştırılmış ve daha şiirsel bir anlatım isteyen iskelet yapısından bahsederek; kendi hikayemi hangi yöntemle, öneriler ve kuramlar ile şekillendirebileceğime bakıyor olacağım.

Beşinci bölümde; hikayenin teması¹, önermesi², sinopsisi³, hikayede bulunan karakterler ve olay örgüsü, detayları ile yer almaktadır. Aynı zamanda dördüncü bölümde bahsettiğim yöntemlerden, kuramlardan ve modellerden hangisi veya hangilerini, nerelerde kullandığımı açıklıyor olacağım.

Altıncı bölümde; filmin görsel bir medyum olduğunun altını çizerek, anlatımımı; kamera dili, sinematografi, sanat tasarımı, temayı güçlendiren göstergeler, kostüm seçimi, ses tasarımı gibi öğeler ile teoride kurmaya çalışacağım.

Yedinci bölümde ise; kısa filmin çekilme sürecine kadar değişim halinde olabilen senaryo metninin en son hali; okuyucunun okuma, karşılaştırma ve çıkarım yapabilmesi için, inceleme metni olması amacıyla eklenecektir.

Özetlemek gerekirse, bu tezin içeriğinde; bir senaryonun nasıl yazılması ve film yapımının gereklerine, uygun taraflarına ve sınırlarına nasıl uyarlanması gerektiğini yazar-yönetmen bakış açısıyla sorguluyor olacağım.

Bu tez ile ‘Kendi çekeceğin bir filmin senaryosunu oluştururken, yazar-yönetmen olarak tercihlerini nasıl göz önünde bulundurabilirsin?’, ‘Bunu kuramsal olarak nasıl araştırırsın?’ sorularını sorarken, hikaye anlatıcı yönetmen kimliği ile bir fikrin filizlenmesinden, çekime hazır bir aşamaya gelmesi arasındaki sürecin deneyimini aktararak bu aşamaları merak eden diğer yönetmen adaylarına yol gösterebilmeyi umuyorum.

¹ Bir yazın ya da sanat yapıtında işlenen, geliştirilen konunun anlamca ortaya koyduğu ana yönelimdir.

² Genel hikayenin bir ya da birkaç cümleye indirgenmiş, özet versiyonudur.

³ Öykünün en kısa haliyle anlatıldığı metindir.

BÖLÜM 1

KAVRAMSAL ARKA PLAN

Filmin alt metnine sosyolojik açıdan bakılan bu bölümde, spor üzerinden çocuk-aile arasındaki ilişki ve psikoloji incelenmektedir. Araştırmacılar ve psikologlar sporcu çocukların ailelerinde gözlenen önemli birkaç ortak problem üzerinde özellikle durmaktadır. Bölümün ilerleyen kısımlarında; bu problemlerin işin gerçek boyutunda çocuklar üzerindeki yıkıcı etkisi ve “öz değer” kavramı üzerinde durulacaktır.

1.1. AİLENİN ÇOCUK ÜZERİNDEN YAŞAMASI VE BİZ BÖLGESİ

Çocuk ve ebeveyn ilişkisinde, araştırmacıların en çok dikkat çektiği problemlerden biri, ailelerin çocuğu kendi hayalleri ve istekleri olan bir birey olmaktan ziyade, kendi uzantıları olarak görmeleridir. Araştırmacılar bazı ebeveynlerin çocuk yetiştirmeye harcanan zamanı ileriye dönük bir yatırım olarak görebildiğini belirtir. Yani bu aileler, kaybolan veya her zaman ulaşmak istedikleri hayallerini çocuklarında gerçekleştirmek istemektedirler. Aile çocuğunda kendini ne kadar çok görüyorsa, beklenti ve istekleri de o kadar artmaktadır.

“Zaman zaman, çocuğun kariyer yönetimi, koçluğu, iş ilişkileri vb. ile ilgilenen bir ebeveyn, birincil ebeveyn-çocuk ilişkisi sınırlarına saygı gösterirse bu çocuk gelişimi açısından çok olumlu olabilir. Ancak ebeveynler, çocuklarını, oğulları veya kızları olarak değil, iş ortakları olarak görürlerse, bu durum hoşnutsuz, mutsuz ve çökmüş bir nesil ile sonuçlanacaktır”⁴ (Horowitz, 2013).

Aile koçu Richard Horowitz, iyi bir ebeveyn olmanın kanıtının çocuğun başarısı ile ölçüldüğünün sanıldığını belirtir ve şöyle devam eder:

“Kendi başarısızlıklarını çocuklarının başarısı ile içselleştirerek aşmaya çalışan ebeveynler vardır. Lise antrenörlerinde yaptığım yeni bir ankete göre, sporcu çocukların ailelerinin, baş

⁴ Çeviri bana aittir.

etmesi en zor ebeveyn olduğu ortaya çıkmaktadır. Bunlar kendi değerlerini arttırmak için çocukları üstünden vekâleten yaşamaya yatkın ebeveynlerdir’’⁵ (Horowitz, 2013).

‘Biz bölgesi’, Horowitz tarafından ebeveynlerde gözlenen, aile ve çocuğun sanki ortak bir bilinç altındaymışçasına hareket ettikleri bölge olarak tarif edilmektedir. Bunun yanında ‘harika bir final oynadık, maçı kazandık’, ‘yaptık’, ‘başardık’ gibi ifadeler kullanmak, yarışmalardan önce çocuktan daha gergin hissetmek, ya da başarısızlıktan sonra çocuktan daha fazla hayal kırıklığına uğramak ebeveynlerin bu bölgeye geçiş yaptıklarının göstergesi sayılmaktadır (Horowitz, 2013).

Çocuklarını, erken yaştan başlayarak birden fazla aktiviteye dahil eden ailelere kendi çevremizde de aşınayızdır. Kendim dahil yaşadığım ve etrafımda gözlemlediğim benzer başka bir durum ise, aynı zamanda ailelerin çocuğun meslek belirleme sürecinde de baskı uygulaması veya çocuk yerine karar vermesidir. Özellikle Türkiye'nin eğitim sistemi, çocukları okul ve dersane ile boğarak, kendini ve hayatı tanımasına, ne istediğini bilmesine fırsat vermeden, geleceklerini seçmek için sınava girmesini şart koşmaktadır. Bu problemin yanında, çocuklar biryandan ailelerinin beğendiği mesleği de kazanmak zorunda kalabilmektedir. Kolaylıkla manipüle edilebilecek bir yaşta olan insana, hayatındaki en önemli zamanlarında yapılan bu müdahaleyi bir trajedi olarak görebiliriz.

1.2. SPOR, ÇOCUK VE ÖZ DEğER KAVRAMI

Zihinsel eğitim uzmanı ve yazar olan Dr. Patrick Cohn, neden sporun günümüzde aileler için çok önemli olduğundan bahsettiği makalesinde, bu konunun altını "iyi, kötü ve çirkin" tanımları ile çizerek ele almaktadır. İşin iyi kısmında spor aktiviteleri sayesinde çocukların, disiplinli olabilme, özgüven, baskı altında odaklanabilme, ortak hedef altında başkaları ile çalışabilme gibi yetileri deneyimlenmesinden bahseder. Kötü kısmında, çocukların spor aktivitelerinden kazandığı bütün bu pozitif katkıların, günümüzde ailelerin farklı planları yüzünden geri plana atıldığının üstünde durur. Bugünün sporcularının benimsediği en önemli şeyin, kusursuz olmak üzerine olduğunu söyler. Çalıştığı sporculardan edindiği bilgiler

⁵ Çeviri bana aittir.

doğrultusunda, bunun baş sebeplerinden biri ‘hayal kırıklığına’ uğratmamaktır. Çocukların diğer çocuklarla daha iyi rekabet edebilmek için, çok erken bir yaşta bir spor dalında uzmanlaşmak zorunda kalmasının, bugünün genç sporcuları için daha fazla baskı oluşturduğunu belirtir (Cohn, 2015).

Üçüncü kısım, çirkin kısımda bahsedilenler, aynı zamanda hikayemin ilk fikir kıvılcıklarının olduğu yer olmaktadır. Çünkü bu kısım, çocukluğu elinden alınmış, değerli hissetmesi için kupalar, sınavlar, başarılar kazanması gerektiğini düşünen, erken yaşta endişe ve stres ile baş etmek zorunda kalan, kendisini tanımaya fırsat verilmemiş bir neslin ortaya çıkmasını kapsamaktadır.

Prof. Morris Rosenberg tarafından bulunan ‘benlik saygısı değerlendirme ölçeği’⁶ ile yapılan araştırmalar sonucunda mutluluğun temelini oluşturanın, bir alanda yeterli olmak değil, öz değer sahibi olmak olduğu ortaya çıkmıştır. Bu ölçek ile, bir grup öğrencinin öz değer ve akademik alandaki yeterliliklerini ölçülerek; bu öğrencilerin özgüveninin, okul başarıları ve mutlulukla olan ilişkisi gözlenir. Sonuç olarak, öz değer başarıyla ilişkisi sadece %25 çıkarken, yeterliliğin başarı ile ilişkisi ise %49 çıkar. Bunun sonucunda, çocukların değersiz hissetmelerine rağmen başarılı olabildiği görülür. Öz değer ve yeterliliğin, mutluluk ile ilişkisine bakıldığında ise, tam tersi bir tablo ortaya çıkar. Öz değer mutlulukla ilişkisi %50 iken, yeterlilik sadece %10 oranı kadardır (Robinson, 2008).

Aynı zamanda bu araştırmalar sonucunda özgüven genel özgüven ve özel özgüven olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Genel özgüven, ailenin çocuğu koşulsuz kabul etmesiyle oluşmaktadır. Yani bu çocukta ‘Ben, ben olduğum için değerliyim’ düşüncesi ile var olmaktadır. Özel özgüven ise, ‘yeterli olma’ inancı ile sağlanmaktadır.

Dr. Özgür Bolat ise bu araştırma ile bağlantılı olarak şöyle bir yorumda bulunmaktadır:

Bir kişinin bir alanda çok başarılı olması, mutlu olacağı anlamına gelmiyor. Bir çocuğun bir alanda çok başarılı olması, mutlu olduğunu göstermiyor. Bir çocuk için gerekli olan tek şey aslında değerli hissetmek. Aileler ilk önce, çocuğunun öz değer duygusunu geliştirmelidir. Öz yeterlilik ise daha sonra gelmeli. Kısacası başarıya bağlı bir mutluluk değil, mutluluğa bağlı bir başarı geliştirmelidir. (2017)

⁶ Eğer bu tessten faydalanmak isterseniz linke bakabilirsiniz:
<https://www.wwnorton.com/college/psych/psychsci/media/rosenberg.htm>

Sadece spor dünyasında değil, hayatın başka alanında da böyle bir durum ile karşılaşılabılır. Kimi insanlar kendi ailesi ile aynı problemi başka bir şekilde yaşamış olabilir. Sırf başkaları istedi diye hayatını yönlendirenler, sevmediği meslekte mutsuz bir halde çalışanlar, yanlış evlilik yapanlara çevremizde rastlamak ne yazık ki mümkündür.

Belirtmek isterim ki, benim bu durumu spor dünyası üzerinden ele almam, biraz kişisel sebeplere de dayanmaktadır. Aile baskısı konusunu özellikle irdelemek istemem, tenis dalında bir spor hayatı geçmişine sahip olmam ve bu sayede bahsedilen problemlerinin benzerlerine sahip çocuk ve aileleri bizzat gözlemleyebilmem, sporun dramatik aksiyon açısından kuvvetli öğeler barındırması (zafer heyecanı, yenilgi acısı, trajedi karşısında sıkıntı, iyileşme, zafer vb.), onlarca çocuk çalıştırmış antrenörler ile fikir alışverişinde bulunabilme imkanı, beni bu konu üzerine özellikle yoğunlaştırmıştır.

BÖLÜM 2

HİKAYE ANLATICI VE GÖZLEMCİ KİMLİĞİ İLE YÖNETMEN

Bu bölümde; anlatmak istediğim hikayeye, nesnel ve sinemacı gözüyle nasıl baktığımdan, projenin icra edilirken maruz kaldığı değişimler ve tercihler sonucunda nasıl kendini bulduğundan ve hikayenin formunun neden kısa film olarak seçildiğinden bahsetmekteyim. Bu bölüme başlamadan önce bu kısmın kişisel görüşleri barındıran bir analiz süreci ve deneyim günlüğü olduğunu özellikle belirtmek istiyorum.

2.1. HİKAYENİN YARATIM SÜRECİNDE YÖNETMENİN MOTİVASYONU VE TERCİHLERİ

Bizi biz yapan şeyleri anlatma ihtiyacının içgüdüsel olarak sahip olduğumuz bir dürtü olduğunu düşünmekteyim. Çünkü bir hikayemiz yoksa bizi biz yapan, varlığımıza anlam katan şey yokmuş gibi gelir. Antropolog Clifford Geertz, insanların ‘‘sembolize eden, kavramsallaştıran, anlam arayan’’ hayvanlar olduğunu söyleyerek; bir deneyimden anlam çıkarma dürtüsünün ve ona biçim ile anlam kazandırma isteğinin en bilindik biyolojik ihtiyaçları kadar güçlü olabileceğini belirtir (1973, s.140).

Stanford Üniversitesi’nden Charlotte Linde, *Yaşam Öyküleri:Tutarlılığın Yaratımı* adlı kitabında; kendi yaşam öykülerimizden esinlenmenin, bizim benlik duygumuzu, kim olduğumuzu ve nasıl o insan haline geldiğimizi ifade etme ihtiyacımızdan doğduğunu belirtir (1993, s.45).

Bu görüşlere istinaden, yazar anlatacak hikayelerini yaratırken, duygusal olarak deneyim sahibi olduğu konularda daha derinlere dalabilip daha yaratıcı olabilmektedir. Hayatına yön vermiş, büyük etki bırakmış veya karakterini şekillendirmiş konular çerçevesinde çalışmayı tercih etmek, belki de hikayenin çok zorlayıcı olabilecek yaratım sürecinde yardımcı dokunabilecek bir strateji olarak görülebilir.

Örnek verecek olursak, senaryoda ‘‘aile ve çocuk’’ teması üzerinden ilerlemek istememin başlıca sebeplerinden biri de, ergenlik döneminde hayatıma yön veren ve beni çok zorlayan

bir sürecin üzerimdeki etkisidir. Lise eğitimi sırasında, ben ve arkadaşlarımın çoğu ailelerimizin istekleri doğrultusunda geleceğimizi planladık. Hepimiz üniversite sınavlarına hazırlanırken, tek bildiğimiz ilerde unutacağımız bilgileri doğru bilmek karşılığında ailelerimizi mutlu edecek yüksek puanlar ile birbirimizle yarışmamız gerektiği idi. Daha sonra ailemin çok istediği mesleği üniversitede kazandım fakat ilerleyen gidişatta kendimi büyük bir boşlukta hissettim.

Hayatlarının en motivasyon dolu, bilgiye aç, enerjisi yüksek, gelişim halindeki döneminde; çocukların kendilerini keşfedemeden engellere maruz kalmaları bana her zaman çok üzücü gelmiştir. Bundan dolayı, kendini ve hayatını bulma çabası içinde olan ergenlik veya ergenlik öncesi yaş aralığındaki çocuklar, benim ana karakter arayışında baktığım ilk seçenek oldu. Böylece hikayenin ilk aşamasında üniversite sınavına hazırlanan bir karakter canlandı gözümde. Bu karakter on yedi yaşlarında, sporcu olmak isterken babasının gerçek bir meslek sahibi olsun diye üniversite sınavlarına sokmak istediği bir kız çocuğuydu. Taslak olarak sadece giriş gelişme sonuç olarak yazdığım hikaye şu şekilde geliyor ve sonlanıyordu:

Ana karakter, tenise aşık bir çocuktur. Dershane ve okuluna devam etmek yerine babasından gizli tenis antrenmanlarına katılır ve antrenörüne babasının iznini aldığını söyleyerek yalana başvurur. En sonunda üniversite sınavına girmek yerine, antrenörü ve tenis takımıyla başka şehirde olacak turnuvaya gitmek için otobüse biner ve katıldığı turnuvayı kazanır.

Spor ile “aile baskısı” temasını birleştirmeyi farklı ve iyi bir fikir olarak düşünerek yazdığım ilk taslak bu oldu. Bundan sonra diğer hikaye anlatıcıları gibi aklımı ilk kurcalayan soru karşımda belirdi: Yeterince iyi miydi?

Üzerinde hevesle çalışılacak, İyi bir fikir bulmanın iyi bir hikaye yaratabilmek için en önemli etkenlerken biri olduğunu düşünürdüm. Fakat bunun aslında iyi bir fikir bulmak ile değil, fikrini uyarladığın hikayeye olabildiğince derinlemesine bakmaktan ve güçlü bir hikaye yapısı kurmaktan geçtiğini bu süreçte öğrenecektim. Bunun için ilk taslakta kalmadan, tekrar ve tekrar yazmam gerekecekti.

Amerikalı romancı ve kısa öykü yazarı Bernard Malamud’un bir alıntısının bu süreci çok iyi ifade ettiğini düşünmekteyim: “Kitabı veya hikayeyi en az üç kere yazarım; ilkinde anlamak

için, ikincide nesri düzeltmek için, üçüncü de ise söylenmesi gerekeni söylemek için’’⁷ (‘Bernard Malamud’, t.y.).

Ödüllü senarist Jacob Krueger, hikayeyi tekrar yazıp düzeltirken fikirlere eleştirel gözle yeterli ya da yetersiz gözüyle baktığımızda, o andan uzaklaşarak filme başka bir yerden, dışarıdan bakar hale geldiğimizi söyler. Böyle bakıldığı zaman kendi senaryomuzu, düzeltmelerden geçmiş, üzerinde çok çalışılmış, örnek alınan diğer senaryolar ile karşılaştırıp ulaşılmaması zor bir ölçüleme sistemine tabii tutabilme ihtimalinin olduğunu, bunun da senaryonun gelişmesi için doğru soruları sormayı engelleyebilecek ve motivasyonu düşürebilecek bir etki yapabileceğini belirtir (Krueger, 2012).

Krueger’in bu önerisini dikkate alarak, kendime; fikirlerin yeterince iyi olup olmadığını merak etmek yerine, kendime daha ne kadar ilgi çekici hale getirebilirim sorusunu sormam gerektiğini hissettim. Çünkü yazdığım bu taslakta içime sinmeyen bir şeyler vardı. Hikayede olanlar, ana fikri anlatmaya dair görevini büyük ölçüde gerçekleştiriyordu ama hikaye güçlü bir zemine oturuyor muydu, ondan emin olamıyordum. İstedğim kendimi sete ve oyuncularımın karşısına güvenle çıkarabilecek, içime sinen bir senaryo yazabilmektir. İlk taslağı yazmıştım ama işin en önemli kısmı bundan sonra başlıyordu,

Belirtmek isterim ki bu bölümde, uygulanan yöntemler ve çıkarımlara doğru cevaplar olarak değil, yazma ve yaratma yöntemini geliştirecek unsurlar olarak bakıldığını unutmamak gerekir.

Bir sonraki seviyeye geçmek için, kendime sorular sorarak başka taslaklar yazmaya devam ettim. Neden içime sinmiyordu? Öncelikle burada, benim hikayeye dair ilgi çekici olarak bulduğum kısım spordu. Sporun içinde barındırdığı duygular, karakterin böyle bir platform içindeki davranışları, hikayenin geçtiği mekanın atmosferi ve sporun izleyici üzerinde dinamik bir etki bırakabilmesi gibi faydalar, özellikle yararlanmak istediğim öğelerdi. Peki baba karakterini de alıp bu çevrenin içine koysam ne olurdu? Bunu düşünmeye başladım. Her şey bir tenis kortu etrafında gelişmeye başlarsa neler olabilirdi? Yazmaya devam ettikçe, daha toparlanmış, daha az mekana indirgenmiş, daha sıkılaştırılmış bir versiyonun oluşabileceğini gördüm. Bunlar kısa sürede güçlü bir hikaye anlatabilmek için bana destek

⁷ Çeviri bana aittir.

olabilecek gelişmelerdi. Çocuk ve baba ilk taslakta, farklı dünyaların farklı görüşlerine sahip olan karakterleri idi. Bu diğer şekli ile, ikisi de aynı dünyanın içinde farklı görüşlere sahip karakterlere dönüşerek hikayeye daha derinlik katabilirdi.

Başka bir açılan kapı ise, baba karakterinin hikayedeki motivasyonuna sadık kalıp, sadece onu başka bir kıılıfta tasvir edebilme imkanının doğmasıydı. Karakteri bu sayede kendi aile ilişkilerim ile özdeşleştirmeden, arama mesafe koyarak, başka bir dünyaya yerleştirerek incelemeye başladım. Önceki baba karakterini oluştururken belirli sınırlar dışına çıkamıyordum. Kendimi bağ kurmaktan alıkoyamıyordum. Bu sayede daha farklı fikirler ve ihtimaller arasında dolaşabildiğimi fark ettim.

Ana karaktere gelirse, ne istediğinden emin ergenlik döneminde bir karakter yerine, ne istediğinden emin olmayan, sağa sola çekiliştirildiğinde giden, yaşça çok daha küçük bir çocuk kullanmak bana daha doğru gelmeye başladı. Hikayede on-on üç yaşlarında, daha yeni filizlenmiş ve daha yeni hayatı anlamaya çalışan bir çocuk kullanılması; en temel derdim olan baskı problemini güçlü bir şekilde verebilmek için denemeye değer bir tercih olarak gözüktü.

Uzun süre zarfında beni meşgul eden, tıkanma yaşadığım taslağa nesnel ve eleştirel bir gözle uzaktan baktığımda, ilerde kullanmaya yönelik kazandığım deneyim şu oldu diyebiliriz: İçime sinen, bana özgüven verebilecek senaryoyu yaratmamın yolu, iyi fikri sürekli aramak değildi. İlgimi çeken, bağ kurduğum ve anlatmaya dert edindiğim konu ile yakından ilgilenirken, bir yandan seçenekleri karıştırmak, onlarla oynamaktan çekinmemekti. Kazabildiğim kadar kazmalı, heyecan yaratan, duygusal açıdan izleyici üzerinde iyi bir etki bırakan şeyi bulmalıydım. Yine belirtmek isterim ki, buna, sonucunda hikayenin tamamlandığı bir okuma olarak bakılmaması gerekir. Bu hala icra olmakta olan bir hikayenin, yaratım çalışmasının deneyim günlüğüdür.

Bu süreçte, kısa filmde ne anladığımı, nasıl bir kısa film istediğimi, neden kısa film yapısını tercih ettiğimi iyi bir şekilde kavramam gerekiyordu. Kısa filmi tercih etmemin sebeplerinden en önemlisi; kompleks bir icra olan üç perdeli olay örgüsü inşasının ilk denemesini, daha az riskli ve uygulanması daha mümkün bir mecrada eyleme geçirmenin avantajlı olmasıydı. Kısa senaryo çalışmaları, ekonomik olmayı öğretilmesinin yanı sıra konu çeşitliliğinde daha özgür olmayı sağlayarak; daha geniş projeler için fikir, konsept ve karakter

deneme amaçlı kullanılabilir. Örneğin *Neil Blomkamp*'ın uzun metraj *District 9*⁸ filmi, altı dakikalık *Alive in Joburg*⁹ filminde attığı fikir tohumlarından doğmuş, yazar-yönetmen yarattığı konsepti ekranda göstererek, uzun metraj halinin yaratılmasına destek toplamak için bu kısa filminden yararlanmıştı.

Kısa filmlerde, yoğun bir duygu aktarımını kısa bir zaman içerisinde sınırlandırarak karşı tarafa güçlü bir şekilde geçirebilmek gerekmektedir. Bu başarıldığı takdirde, yazar-yönetmen kimliği ile yaratıcılık ve yetenek zorlandığı için daha donanımlı bir hale gelme ve kendini geliştirme konusunda daha hızlı ilerleme kaydedilebilir. Kısa film formatını tercih etmemin sebepleri bunlardı. Daha sonra kendime “Bu içerik kısa film ile nasıl anlatılır?” sorusunu sordum. Filmin içeriğinin kısa filme uygun olup olmadığını kontrol etmem gerekiyordu. Örneğin karaktere odaklanmış bir hikaye istiyordum ve film uzun bir süreci değil, kısa bir süreci anlatması gerekiyordu. Bu konuda yapmam gereken, kısa film üzerine olan teorik araştırmaları ve öykü tasarım modellerini inceleyip, kendi hikayemi nasıl uygulayacağımı bulmaktı.

Bana hikayenin gelişimi açısından en çok yardımcı dokunan bir diğer yöntem ise, sporcu çocukların antrenman yaptığı ailelerin onları izlediği bir tenis kulübüne üye olmamın getirilerini kullanabilmemdi. Yazılan taslaklar sonucu şekillenmeye başlayan hikayenin yeni varyasyonuna başka neler katabileceğimi araştırmak amacı ile gözlem sahası olan tenis kulübüne doğru yola çıktım. Oradaki aileleri, çocukları, babaların ve annelerin çocuklarına karşı olan davranışlarını gözlemladım. Antrenörler ile ailelerden ayrı konuşarak, işin göz önünde olmayan kısımlarına ulaşma fırsatı buldum.

2.2. İLİŞKİLİ ALANDA YAPILAN GÖZLEM VE ETKİLEŞİMLER

2013 senesinden beri, Aden Tenis Kulübü'ne üyeyim. Yan yana dört tane açık kortun bulunduğu kulüpte aynı zamanda antrenörlerin öğrencilerini çalıştırdığı iki tane eğitim kortu bulunur. Bu eğitim kortlarında yaşları 7-10 civarında değişen, kimi profesyonel olan çocuklar

⁸ Filmle ilgili detaylı bilgiye linkten ulaşabilirsiniz <https://www.imdb.com/title/tt1136608/>

⁹ Kısa filmi izlemek için linki kullanabilirsiniz <https://www.youtube.com/watch?v=le3y0QILjJE>

antrenörleri ile antrenman yaparlar. Bu sayede ben de onlar çalışırken antrenmanlarını izleme ve onları bekleyen aileleri ile muhabbet etme fırsatı buluyordum. Bu süreç zarfında aklımda ana konusu belli olan ama olay örgüsünün ne olacağına karar veremediğim senaryo fikri yavaş yavaş dolanmaya başlamıştı. Genç jenerasyon üzerindeki aile baskısı, uzun bir süredir ilgimi çeken bir konuydu zaten. Daha sonra kulübümüze önemli genç sporcular yetiştiren başka bir antrenörün katılmasıyla, 14-17 yaş grubuna dahil olan ve daha profesyonel oyunculuk yolunda adım atmaya çalışan genç sporcular gelmeye başladı. Aralarından dikkatimi, bazen annesiyle ama çoğu zaman babasıyla antrenmanlara gelen, 12 yaşlarında bir kız oyuncu çaktı. İlgimi çekmesinin sebebi bu kızın diğer sporcu çocuklardan farklı olarak spor yapmaktan mutluluk duymuyor oluşuydu. Neredeyse her akşam antrenörü ile yaptığı antrenmanına, babası ile geliyor, biraz oynadıktan sonra bahaneler üreterek bir an önce kulüpten ayrılma ve antrenmana katılmama isteği duyuyordu. Aralarda babasının, antrenör ile uzun konuşmalarına ve tartışmalarına şahit olmaya başladım. Konu çoğunlukla, çocuğunun neden maçlarda kaybettiği diğer oyuncuların seviyesine bir türlü gelemediği üzerineydi. Daha sonra bu aile yokken antrenörlerine kendimi tanıtıp, projem hakkında onu bilgilendirdim. Yıllar boyunca, ders verdiği sporcularda ilgilendiğim probleme örnek olabilecek deneyimler yaşayıp yaşamadığını sormak araştırmamın ikinci adımı oldu. Kendisi bu konunun açılmasından, sorgulanmasından memnun olarak bana hem geçmişte, hem de şu anki gözlemlene sahadında yaşadığı deneyimlerinden bahsetti:

[...] yıllardır, önemli turnuvalara, profesyonel tenis oyuncularını hazırlıyorum. Fakat bir noktada gerçekleşmesinden korktuğum bir olay yaşıyor. Potansiyel vadetsin veya etmesin, sonunda bu sporu tamamen bırakan, tükenmiş, mutsuz ve özgüvensiz onlarca çocukla çalıştım. Çoğunun bırakma sebebi ailesiydi. Mutlu, severek gelen, oynamayı kendi seçmiş ve sonucunda başarılı bir kariyer inşa etmiş çocuklar ile de çalıştım. Şunu söyleyebilirim ki, bu çocukların çoğu, kendi kararlarını alma konusunda aileleri tarafından serbest bırakılmış, sosyal hayata ve okul hayatına sahip, özgüveni yüksek çocuklardı. Kazanma, başarılı olma baskısını ailesi tarafından hissetmeyen, kendi oto kontrolünü kurabilmiş çocuklardı. (2017)

İş gereği, aileler ile yakın ilişki içinde bulunması gerektiğini söyleyen Khan, bu şekilde zamanla belirli aile profilleri oluşturduğunu söyleyerek, ekledi:

[...] bana gelen çocuk ile çalışıp çalışmayacağıma ailelerine bakıp karar veriyorum artık. Çocuğun her başarısızlığında, yaklaşan her maçta, antrenman sürecinde bile yaşanan stresi bir süre sonra

ben de hissetmeye, çocuk için rahatsız olmaya başladım. Bu kararı vermeden önce ailelere defalarca davranışları ve yaklaşımları üzerinden uyarılarda bulundum fakat kendileri farkında olmadıkça, sürekliliği olmadı ve faydası dokunmadı. (2017)

Khan'a daha sonra, kulübümüze gelen baba-kız ile ilgili sorularımı sormaya başladım. Kendisi, gözlemlerimde haklı olduğumu belirtti ve ekledi:

[...] babası sürekli çalıştırdığım başka bir oyuncu ile bu çocuğu karşılaştırıyor. Çocuk henüz iyi bir seviyede olmadan, bunun için önünde uzunca bir yol varken etrafına çocuğunu önemli bir tenisçiymiş gibi lanse ediyor. Her antrenmanda fazlaca müdahalede bulunuyor ve en kötüsü çocuğu, iyi bir sporcu olması için okuldan almayı düşünüyor. Gelişim çağında olan, karakteri ve sosyolojik ilişkileri gelişmekte olan bir çocuğa yapacağın en büyük kötülük onun hayatı tanınmasını engellemektir. Sadece tek bir alanla hayatını sınırlamak sağlıklı bir birey olmasının önüne büyük bir engel koymaktır. (2017)

Daha sonra kulüpte çocukları çalıştıran başka bir antrenör ile de bu konuyu konuşmak istedim. Öğrencileri ile sayısız turnuva maçına katılmış, profesyonel tenis antrenörü olan Erdal Demirci ile turnuva maçlarında sık sık yaşanan problemler üzerine konuştuk. Demirci, özellikle 9-14 yaş aralığında olan oyuncuların katıldığı turnuvalarda, genelde çok gergin ve heyecanlı aileler ile karşılaştığını söyleyerek kendi deneyimlerini açıkladı:

[...] ailelerin bu heyecan ve gergin olma hali ailelerin kontrolünü ufak bir olayda yitirmesine sebebiyet veriyor. Aileler birbirleri ile laf dalaşına giriyor, kavgalar çıkıyor ve bu da maç odaklanmaya çalışan çocuk üzerinde baskı oluşturuyor. Neredeyse her turnuvada mutlaka bu tip olaylar maalesef oluyor. Çocuğun karakteri ne ise, sahada onu gösterir. Bazıları sevecen, bazıları hırçın, bazıları önemsemez, bazıları ise çok hırslıdır. Buna rağmen kendi başlarına bırakılsalar her maç yine dengeli, problemsiz ve olaysız geçer. Sonunda olan, maçtan ziyade oradaki gerilimden stres olan, yorulan, mutsuz çocuklara oluyor. (2017)

Araştırma sürecimde; gözlemlediğim tüm aksiyonlar, antrenörlerden dinlediğim yaşanmış olaylar, kulüpte antrenmanlarını ve ruh hallerini incelediğim çocuklar, öykünün nasıl gelişmesine dair ve filmin nasıl bir anlatıma sahip olabileceğinin ihtimalleri üzerine çokça tüyo verdi. Aklımda birçok sahne, karakter ve karakteristik özellikler, alanın kullanımı, atmosfer vb. konuları ile ilgili fikirler dolaşmaya başladı. Filmin bütünü hayal edebilmek için bunların faydası çok büyüktü. Fakat gözlemlenin aslında bundan daha fazlası olduğunun farkına varmak gerekiyordu.

2.3. GÖZLEMLEMEK KAVRAMI VE YÖNETMENİN AKTARMA YÖNTEMİ ARAYIŞI

Michael Rabiger, *Film Techniques And Aesthetics* adlı kitabında, gözlemlemek kelimesinin çok bilimsel ve pasif kalmasına rağmen aslında çok aktif bir eylem olduğunu söyler. Günlük hayatta bazı algılarımız o kadar rutine biner ki, gözlemlemeyiz bile. Gözlemlemek çok karışık duyguları bağdaştırarak, fikirler ortaya atarak sürekli bir sonuca varma eğilimine ihtiyaç duyar. Rabiger, yönetmenin olaylara tek akstan değil birden fazla akstan bakabilen meraklı bir gözlemci olması gerektiğini, ancak anlatma yolunu bulamazsa iletişim şekli oluşmayacağını söyler. Bulduğu takdirde gözlemci, bilgilendirilmiş tanık olmaktan çıkarak aktifleşerek hikaye anlatıcısına dönüşür, bu hikaye anlatıcısı aktif olmaktan ziyade filmde algıladığımız yaratıcı zekadır demektedir (2003, s.54).

Rabiger, yönetmen kimliği ile bir hikaye anlatıcısı olmanın açıklamasını şöyle tanımlayarak devam eder:

Medyumları başarılı bir şekilde kullanmak için, insan ruhunu iyi anlamak gerekiyor. Ulaşmak istediğiniz kitlenin ne istediğine dair güçlü bir içgüdü geliştirmelisiniz. Bunun köküne, izleyici üzerine yapılan çalışmalar veya teori ile değil, insan hakikatinden ve yargılarından ulaşabilirsiniz. Bu insan aklını ve duygularını gözlemlemeyi ima eder. Film yalnızca olayların filtrelenmiş halini değil, aynı zamanda insan bilincini taklit ederek sunar. ¹⁰ (Rabiger, 2003, s.66)

Seyirci için anlam yaratan şeyin, gündelik hayatla film biçimi arasındaki kesişim olduğunu söyleyebiliriz. Aslında Rabiger'in "Ulaşmak istediğiniz kitlenin ne istediğine dair güçlü bir içgüdü geliştirmelisiniz." cümlesi ile varmak istediği temel noktanın bu olduğunu düşünüyorum (2003, s.55). Gündelik iletişim dili ve film dili arasında benzerlikler olsa da Rabieger, film dilinin kendine özgü iletişim yöntemlerini daha iyi anlamak için, Fransız felsefeci ve göstergebilimci Roland Barthes'in *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* adlı eserindeki üç maddeye dikkat çeker:

Anlatılar yazılı, sözlü ve görsel olarak farklı biçimlerde karşımıza çıkarlar. Bunların tümü bir araya gelerek karmaşık film dilini oluştururlar. Anlatılar kendiliğinden ortaya çıkmazlar, insan yapımdırlar, seçilir ve bir düzene sokulurlar. Bu gerçek hayatta da böyledir, ama hayatta bu

¹⁰ Çeviri bana aittir.

işlemi bilinçaltı seviyede gerçekleştiririz, filmde ise kasti bir şekilde gerçekleşir. Anlatılar tüm insani ve kültürel ilişkilere uyarlanabilir; söylem tüm zaman ve kültürlerde vardır. Anlatılar tarih ötesidir. Her zaman varlardı ve her zaman olacaklarını da düşünmek mümkün. Bu anlatının iptidai olduğu anlamına gelir. Bu anlamda film de gerçek hayatın bir parçasıdır, yani, film dili de düzenli bir biçimde kullandığımız dillerden sadece bir diğeridir. ¹¹ (Hunt, Marland ve Richards, 2014, s.44)

Anlatı basitçe hikaye anlatmaktan çok daha fazlasıdır, hikaye anlatının başlangıç noktasıdır ama anlamlı bir bütün olabilmesi, olay örgüsünün ortaya çıkmasıyla oluşur.

Gözlem sürecinden sonra hikayeyi dış hatlarıyla kağıt üzerinde belirlemeye başladığımda bir sonraki amacım, bu araştırma aşamalarından kazandığım deneyimlerden faydalanıp hikayemi kısa film formatının basit ama güçlü atmosferine uygun olaylar ile işlemek ve bunu filmin biçimiyle de ilişki kuran sağlam bir yapıyla tasarlamak oldu.

¹¹ Çeviri bana aittir.

BÖLÜM 3

KISA FİLMİN YAPISINI VE BEKLENTİLERİNİ ANLAMAK

Yazılan fikir taslakları, alanda yapılan gözlemler ve röportajlar sonrasında işin teorik kısmında bana patika çizebilecek önerileri; projemin yapısına ve kendi çalışma yöntemimin yaratılmasına uygun olarak derlemem gerekiyordu. Senaryo yazımı üzerine olan onlarca internet sitesi ve kitaplar araştırarak, önüme ışık tutan ve aklıma en çok yatan bilgileri daha sonra kendi hikayem üzerinde kullanmak için derlemeye başladım.

3.1. KISA İLE KASTEDİLEN NEDİR?

Uzun metraj ve kısa metraj filmlerin birbirinden ayrılan, kendilerine ait farklı yapısal özellikleri bulunmaktadır. Kısa filmlerin uzun metraja göre daha basit bir yapısı olmasının sebebi ikincil olaylara ya yer vermemesi ya da daha az yer vermesidir. Fakat bu ‘basit’ sözcüğü, kısa filmlerin daha kolay okunabilir olduğu anlamına gelmez. Senarist Dan Gurskis *The Short Screenplay* adlı senaryo yazımının inceliklerini anlattığı kitabında ‘kısa’ teriminin insanlar için yanıltıcı bir anlam taşıdığını söyler:

Bir kısa filmin, basit bir şekilde, uzun versiyonunun kısaltılmışı anlamına gelmediğinin farkına varmak gerekir. Uzun versiyon bir filmin, kısa hali için uzun versiyonundan çok farklı bir şekilde kavramsallaştırılıp, yazılıp, üretilip, çekilmesi gerekir. Hatta dört farklı kategoriden oluşan kısa filmler, süreye bağlı olarak kendi içlerinde de yapı olarak farklılık gösterirler. ¹²(Gurskis, 2007, s.03)

Filmde atmosfer-ilgi-duygu yaratma amacıyla karakterler, durumlar, eylemler ve diyalog yaratmak gerekir, filmi oluşturmak için bu iskelet yapının doğru oturması şarttır. Gurskis, iyi kısa filmlerin karakteristik özelliklerini oluşturan en önemli etmenlerden birinin ‘ifade ekonomisi’ ¹³ olduğunu söyler (2007, s.17). Yani bir kısa filmlerde olan sahneler veya

¹² Çeviri bana aittir.

¹³ Yazar bu cümlede, az ile çok söylemenin önemini vurgulamaktadır. İleride yer alan, ‘Kısa filmin temel ilkeleri’ bölümünde bu kısım açıklanacaktır.

olaylar, hikayenin daha geniş dünyasına ait sembolik anlamlar taşınmalıdır. Bu limit koyma durumu kısa filmlere, hikayesel ve kavramsal aşamada kritik meydan okumalar sunar.

York St. John Üniversitesi'nde Film ve TV Yapımı bölüm başkanlığı görevini yürüten Robert Edgar Hunt senaryo yazımı üstüne olan kitabında ‘‘Uzun metrajlı filmler, ağır yanan bir mum gibidir ve yanarken birçok gerilim ve geciktirim dolu anı da eriterek birbirine karıştırırlar. Kısa filmler ise tutuşarak yanmalı ve izleyiciye daha doğrudan ve kısa yollarla ulaşmalı’’ (2014, s.15) demektedir. Yani kısa film, uzun metrajlı bir filmin yalnızca bir bölümü kadar bir sürede büyük başarılar elde etmeye çalıştığından; filmin içinde yer alanlar dışında, dışarıda kalan kısımlarının da filme önemli katkıları olmak zorundadır. Türkiye’den çıkan kısa filmler üzerine araştırmalar yapan Mustafa Sözen, ‘filmin dışında kalanlar’ ile kastedileni şu şekilde açıklamaktadır:

Kısa film, süre kısıtlılığından dolayı, öyküsünü yoğunlaştırılmış biçimde anlatmak durumundadır. Böylece, dar zaman aralığına sıkıştırılmış az sayıda görüntüyle yoğun anlamlar üretmek mümkün olabilir. Buna göre kısa filmin, kısalık, yoğunluk ve birlik gibi üç önemli belirleyici yönü vardır. Yönetmen, anlatımını doğrudan değil de zengin ve karmaşık okumalara imkan veren açık metinler aracılığıyla izleyiciye aktarır. Kısa filmin özgünlüğü de bu noktada anlam kazanır. İzleyici anlatıdaki başlıca öğeleri ve görüntüde ‘saklananları’ bulmak durumundadır. Bir sanat formu olarak kısa filmin kendine özgü dili ve estetiği vardır. Bir kısa filmi değerli kılan, anlatacaklarını bu değerler bütünü içinde anlatabilmesidir. (Sözen, 2009, s.148)

Uzun metrajlı filmdeki yan öyküler, klasik dramatik kalıplar ve tema çeşitliliği gibi özelliklere karşılık kısa film; fazla yan öyküye başvurmadan, az sayıda temaya sadık kalarak öyküyü kısa sürede çarpıcı olarak anlatmayı denemektedir.

3.2. KISA FİLMİN YAPISI VE TEMEL İLKELERİ

Yapı, filmi oluşturan tüm unsurların dramatik organizasyonudur. Patrick Nash, bugünlerde kısa filmlerde yaygın olarak kullanılan üç tür yapı olduğunu söylemektedir. Bunlar esprili yapı, geleneksel üç aşamalı yapı ve deneysel yapıdır. Bunların arasından geleneksel üç aşamalı yapının; yazara, yönetmene ve oyuncuya daha geniş tuval, iyi karakterler, öykü ve olay örgüsü şansı tanıyarak çok daha dramatik bir boyut sağlayabileceğini belirtir (2013, s.56).

Senaryoyu üç aşamalı yapı üzerinden yazmak istememin en önemli sebebinin bu olduğunu söyleyebiliriz. Böylelikle, bu en temel öykü anlatım tekniğini daha incelikleri ile öğrenebilmek için ilk adımı atmış olabilecektim. Aynı zamanda kendimi daha sonra olabilecek uzun metraj projelerde kullanılan bu yapı türüne hazırlamış olacaktım.

Senaryo yazımı üzerine olan kitabında Dan Gurskis, kısa film çekmek ve senaryosunu yazmak fikrinin akla düştüğü andan itibaren, kısa filmin belirlenmiş temel ilkelerinin iyi anlaşılması ve akıldan hiç çıkarılmaması gerektiğini söylemektedir (2007, s.06).

Kitabında da bu ilkelerden en çok benimsenmiş ve kabul görmüş olanlardan bazıları şunlardır:

Gurskis, öncelikle ‘senaryonun odağını sabit kılmak’ ilkesi üzerine dikkat çeker. Bu, plotu¹⁴ belirgin ve net bir çatışmadan doğan, tek bir dramatik aksiyon çerçevesinde işlemektir. Filmde karakterin genel hayatını her şeyi ile konu edinmeye çalışmaktansa, hayatındaki spesifik bir dönem üzerinden hikayeyi işlemek; yaratıcılığı kullanmanın yolunun sadece hikayede yer alanlardan değil nelerin dışarıda bırakıldığından da geçtiğini gösterir (2007, s.07) demektir.

2017 yılında oskar¹⁵ kazanan *Mindenki (Sing)* adlı kısa filmin yönetmeni Kristof Deak, filminin tüm yaratım ve üretim sürecinden sonra bu ilke üzerine olan deneyimini şu şekilde aktarmaktadır:

Benim için en büyük ders, her fikri filmin içine sıkıştırmanın cazibesine kapılmak değil; hikayeyi küçük ve basit tutmak, odaklanmak, farklı katmanların farkında olmak, bu katmanları geliştirmek için küçük detayları şekillendirmenin farkına varmak olmak oldu. Atmosferi oluşturacak unsurların her birini, uzunluğuna katkıda bulunmadan filmin derinliğine katkıda bulunacak şekilde kullanmanın farkına vardım.¹⁶ (Deak, 2017)

Gurskis daha sonra ‘az ile çok söylemek’ ilkesinden bahsederek film yapımının görsel bir iş ve senaryonun görsel bir belge olduğunu söyler. Hikayeyi, sadece ekranda gösterilebilecek olanı kullanarak anlatmak önemlidir. Karakterlere hikayeyi anlattırmamak; onların

¹⁴ Roman, hikaye, tiyatro, sinema gibi eserlerde, baştan sona devam eden hareketlerin yapısı.

¹⁵ Amerika’da Sinema Sanat ve Bilimleri Akademisi’nin her yıl sinema alanındaki en başarılı çalışmalar için yaptığı ödül töreni.

¹⁶ Çeviri bana aittir.

hareketleriyle, yaptıklarıyla, aldıkları kararlarla, söyledikleri ya da söylemediği şeyler ile öyküyü göstermelerini sağlamak gerekmektedir (2007, s.07).

Aynı zamanda görselin tek başına ifade gücü olarak sınırlı kaldığı durumlarda tabii ki diyalogun yardımcı olarak kullanılmasının kaçınılmaz olduğunu belirtir.

Yalnız unutulmaması gereken diğer şeyin, oyuncunun belki de bir ifadesinin, senaryoda yer alacak uzun bir diyaloga göre hikayeye daha güçlü bir şekilde hizmet edebileceği gerçeğinin unutulmaması gerekmektedir (2007, s.07).

Film festivallerinde büyük başarı sağlamış kısa film olan, *Timecode*'un yönetmeni Juanjo Gimenez, filminin senaryosunu yazarken kendine özellikle hatırlattığı kurallardan şöyle bahsetmektedir:

Senaryonun yazımı sırasında bazı temel kurallar koyduk; öncelikle minimum derecede diyalog kullanmak, ya da hiç kullanmamak; klişe tuzağına düşmemek, izleyicinin bir sonraki sahnede ne olacağına dair olan merakını kaybetmemek. Bu stereotipi kullanma riskini ve senaryoyu bu fikrin etrafında inşa etmeye çalıştık. Bu kurallar yazı ve ön prodüksiyon sürecinde bize yardımcı oldu. (Gimenez, 2017)

Gurskis son olarak, ‘özgünlük için çaba sarf etmek’ ilkesini ele alır. Buradaki temel amaç, öyküyü kısa ve özlü bir şekilde anlatırken, bir yandan da duygusal açıdan ilgi çekici farklı ve tatmin edici şekilde yapılandırılması gerektiğidir.

“Her insanın hayatı benzersiz bir birikim tecrübesidir. Yazdığımız senaryo ile bu eşsizliği yaratmalısınız. Bu ancak tamamen yeni bir şey ortaya çıkarmakla mümkün olur. Tek başına yenilik bir şey ifade etmez, yenilik yapmak için yapılmamalı. Bu yüzden kısa filminizde en küçük detaya kadar olan her şey, dramatik bir amaca sahip olmalıdır”¹⁷ (Gurskis, 2007, s.07).

Mosquito, Poupee gibi kısa filmlerin yönetmeni Timo Von Gunten, bu öneriye bağlı olarak özgün ve güçlü bir film yaratmanın yolunu şu şekilde betimlemektedir:

Fikrinizle evlenmiş gibi hissetmek ve onu son nefesinize kadar korumak zorundasınızdır. Bütün ekibe hissettirdiğim, projeye duyduğum güven ve enerji sayesinde büyük yollar kat

¹⁷ Çeviri bana aittir.

ettik. İş etiği ruhuna son derece değer veren bir yönetmenim, eğer bir çekim eğlenceli değilse yanlış yapıyorsunuz demektir. (Gunten, 2017)

Yönetmen ve aynı zamanda Francis Ford Coppola'nın oğlu olan Roman Coppola ise iyi bir kısa filmin nasıl olması gerektiğine dair olan soruya cevabı şöyledir:

Kısa bir film; izleyicileri kapmalı, hayal gücünü kullanmalı ve samimi olmalıdır. Bunu yapmanın en iyi yolu kişisel bir şeyler hissetmektir yani sadece başkalarının görmek istediğini düşündüğünüz şeyleri yapmamalısınız. İyi kısa filmlerin kişisel dokunuşları vardır. Görmek istediğiniz şeyleri yapmalısınız; inandığımız, teşvik edici ve değerli hissettiğiniz. Kısa film yaparken tüm dünyaya şunları söylüyorsunuz: "Bak bana ne göstermek istediğime bak." İzleyiciyle empati kurun; zamanlarını boşa harcamayın. (Coppola, 2014)

Film teknikleri üzerine olan kitabında, yönetmen-yazar olan Michael Rabiger'in ise, bu konuda özellikle dikkatimi çeken önemli bir tavsiyesi bulunmaktadır. İyi bir kısa hikaye gibi iyi bir kısa filmin ihtiyacının dört önemli maddeden oluştuğunu söyler ve bunları: "Kısıtlı ama çağrışım yaratabilen bir çevre, önemli bir mücadele içinde olan karakterler, minimal seviyede olsa da gelişen/değişen bir karakter, izleyiciyi insan olma hali üzerine kafa yormasını sağlayacak bir çözümme." olarak tasvir eder. (2003, s.240)

Bunlar gibi belirlenmiş ilkeler ve öneriler, yönetmen-yazar adaylarını verimli ve profesyonel bir şekilde üretime yönlendirerek, kısa filmin en temel beklentilerini kavrama konusunda yardımcı bulunmaktadır. Bu alanda deneyim yaşamış, bu deneyimleri sonucunda değerli çıkarımlarda bulunmuş farklı tarzları olan yönetmenlerin bu süreçleri ile ilgili yorumlarının, benim gibi kendi filmlerini yazmak-yönetmek isteyen adaylara faydalarının çok olduğunu düşünmekteyim.

3.3. DR. RICHARD RASKIN'İN KISA FİLMDE HİKAYE TASARIM MODELLERİ

Bir önceki başlıkta Gurskis; yıllardır süregelen, herkes tarafından kabul edilmiş, kalıplaşmış ilkelerden bahsetmişti. İyi birer yol gösterici oldukları gerçeği yadsınamaz. Fakat zaman ilerledikçe yeni yöntemler, farklı kuramlar ve farklı tasarı modelleri üzerine araştırmalar gerçekleşmeye devam etmektedir.

Danimarka'da Aarhus Üniversitesi'nden profesör Dr. Richard Raskin, dünyadaki en parlak ve aktif kısa film kuramcılarının biri olarak tanınmaktadır. Raskin, kısa filmler üzerine kuramsal çalışmalarını sürdürürken, bir yandan bu kuramları öğretmekte ve dünya çapında konferanslar vermektedir. Aynı zamanda kısa filmler hakkında *Kısa Film Çalışmaları* adlı bir akademik yayını da bulunmaktadır.

Raskin, biçimle çok fazla zaman geçirdikten sonra, kısa bir filmin sadece bir metnin yoğunlaştırılmış bir versiyonu değil, tamamen farklı bir anlatı biçimi olduğunu fark eder. Normalde özellikle üç aşamalı hikaye yapısında; diyalog, karakter arkı (filmin başındaki kahramanın yaşadıkları sonucunda hikayenin sonunda dönüşmesi) ve çatışma (kahraman ve rakibin birbirini zorlaması) hikaye anlatımının temelini oluşturan öğelerdir. Raskin kısa filmde hikayeyi yaratmak için bu öğelerin kullanılmasının zorunlu bir gereklilik olmadığını söyleyerek, formülü olmayan bir model sunar. Bu sırası belli adımlardan ve sekanslardan geçmek zorunda olan sıralı modellerden farklı olarak bu modelde, kısa filmde yer alan karşıt şartların birbirleriyle denge ilişkisi kurarak dinamik bir etkileşim sağladığını belirtir. Bu modele sıkı sıkıya takip edilmesi gereken bir formülmüş gibi değil, etkili öykü anlatma olasılığını artırmak için farklı bir görüşten yararlanma düşüncesi ile bakılmalıdır.

Dr. Richard Raskin'in böylece kavramsal bir neden-sonuç ilişkisi altında, hikayenin tüm iskeletini "denge" kavramı üzerine kuran bir tasarım modeli ve teoremi sunmaktadır. Sadece hikayenin doğasının ne olduğuna ve ne istediğine odaklanan bu model sayesinde; öykünün mekanik değil, canlı bir yapı olduğunu anlama konusunda bana yardımcı olduğunu belirtmek isterim.

Ayrıca şunu da söylemek isterim ki; kısa filmin, kendi yönetmen kimliğini ve dilini keşfetmeye, fikirleri denemeye, risk almaya ve deneyselliğe açık bir yapısı olmasının bir avantajı da bunun gibi farklı formlar denemeye imkan tanıyabilmesidir.

Raskin'in modeline geri dönecek olursak, bahsettiği denge modelini şu şekilde açıklayabiliriz:

Raskin, kısa film ile daha uzun sinematik anlatılar arasında önemli farklılıklar olduğunu söyler. Öncelikle "çatışma" konusunu ele alarak, kısa filmlerde karakterler arasında çatışmanın olmayabileceğinin ihtimalini belirtir. Çelişkinin tüm dramının kalbi olduğu ve çatışma olmaksızın hikaye anlatımı yapılamayacağı neredeyse her senaryo kitabında

kategorik olarak belirtildiği için, senaryo yazımı hakkında çok şey okuyan kişilerin bunu kabul etmekte zorlanabileceğini eklemektedir. Fakat çatışmadan arınmış veya bir dereceye kadar çatışmadan beslenen iyi kısa film örneklerinin çok fazla olduğunu da eklemektedir (2002).

Diğer farklılıklar ise şu şekildedir: ‘‘Karakter yayı olarak adlandırılan, ana karakterin bir dönüşümden geçip değişmesi durumu; uzun metraj filmlerde beklenirken kısa filmde ana karakter genel olarak aynı kalır. Karakter yayı yerine, kısa filmde bulduğunuz şey karakter anlarıdır; karakterlerin durumlarını değiştiren belirleyici seçimler yapmasının anlarıdır’’¹⁸(Raskin, 2002). Kısa filmi uzun metrajdan ayıran en önemli fark ise, sözsüz hikaye anlatıcılığının asıl seçim olmasıdır. Bu farklılıklar o kadar önemlidir ki, uzun metrajlı filmler için tasarlanan anlatı modelleri, kısa film hikaye anlatımı için hiç de geçerli değildir. Bu standart anlatım modelleri, genellikle öyküyü ortaya çıktığı andan itibaren bir dizi reçete edilen evreden geçirir. Raskin bunun çok formüle edilmiş bir sistem olduğunu, senaryolarda hangi sayfa sayısında hangi spesifik plot noktasının yer alacağı konusunda sınırlanmamamız gerektiğini belirtir.

Raskin’e göre bu birbirini dengeleyen ve tamamlayan karşıt modeller, yedi çift olarak karşımıza çıkmaktadır (2010).

3.3.1. Karakter-Etkileşim Denge Modeli

Raskin, en iyi kısa filmlerin genellikle baştan itibaren bunun kimin hikayesi olduğunu net bir şekilde ortaya koyduğunu belirtir. Yani bu filmlerin "karakter odaklı" olduğunu söylemektedir (2010).

İzleyiciler bunun kimin hikayesi olduğunu bildikçe, kendilerini evde gibi hissedebilirler ve filmdeki önemli kısmın ne olduğunu ölçmenin bir yolunu bulabilirler. Aynı zamanda, izleyicinin filmdeki ilgisini yakalamak ve tutmak için gerekli canlılığı sağlayan genelde karakter etkileşimidir ve bu etkileşimin çelişki barındırması gerekmemektedir.¹⁹ (Raskin, 2010)

¹⁸ Çeviri bana aittir.

¹⁹ Çeviri bana aittir.

Karakter odağı, karakter etkileşimi ile dengelendiğinde ortaya çıkmaktadır. Bunu, ana karakterin hikayedeki yan karakterler ile önemli noktalarda etkileşim halinde bulunması ile gerçekleştiririz. Bu etkileşimin hikayeye can veren şey olduğunu söyleyen Raskin; bunu barındırmayan hikayelerin genelde yeni başlayanların yaptığı bir hata olduğunu söyleyerek, bir noktada seyircinin ilgisini kaybetmenin kaçınılmaz olduğunu belirtir (2002).

Bunun yanında Raskin, kısa filmlerde karakterin bir problem ile baş etmek veya rakip ile zıtlaşmak zorunda olmadığını da söyler. Yani genelde bütün sinematik hikaye anlatımlarının olmazsa olmazı “çatışma” etmeninin bulunması zorunluluğunu şart koşmaz. Çatışma, senaryo içinde insanın kendisi ile ya da karşısındaki insanlar veya doğa ile olan anlaşmazlıklarıdır. Çözülmesi gereken bir sorun, meydan okumayla oluşan problemler gibi oluşumlar bunlara örnek olarak verilebilir.²⁰ Bunun uzun ve kısa metraj arasında, gözden kaçan önemli bir farklılık olduğunu düşünmektedir (2010).

3.3.2. Nedensellik-Seçim Denge Modeli

Teorisyen Gerald Prince, “Herhangi bir hikaye, birinin diğerine neden olduğu en az iki tane olay barındırmalıdır” demektedir (1973, s.26). Yani birbirine sebebiyet veren olaylar zinciri, hikayenin gelişmesini ve ilerlemesini sağlamaktadır.

Raskin, nedenselliğin herhangi iyi bir hikayenin parçası olduğunu onaylar ama bunun sadece yolun yarısı olduğunu da belirtir (2010). Çünkü nedenin sonucunda bir seçim yapma durumu da doğacaktır. Bu nedensellik ve seçim ilişkisini, *Sineklerin Tanrısı*'nin yazarı William Golding'in ikinci dünya savaşı sırasında yazdığı bir anısı üzerinden inceleyerek örnekler. Öncelikle bahsettiği hikaye şu şekildedir:

Almanların uzun menzilli bir uçağı vardı. Biz Atlantik Denizi'nde bir konvoyla eşlik ederken, kendi denizaltılarına yerimizi söylemek için yaklaşık on kilometre uzağımızda kalarak etrafımızda tur atardı. Biz de onun bu hareketinin bu sebepten ötürü olduğunu biliyorduk. Bir gün kaptanımızın o uçakla irtibat haline geçtiğini hatırlıyorum. Şöyle söyledi: "Lütfen diğer tarafa geçebilir misin? Gerçekten başımı ağrıtmaya başladın." Ondan sonra uçak diğer taraftan gitmeye başladı. O zamanlar insanlar arasında böyle delice bir iletişim vardı.²¹ (Golding, 1983)

²⁰ Daha fazla bilgi için bakınız. <http://www.sinemaokulu.org/senaryo-okulu/senaryoda-catisma/>

²¹ Çeviri bana aittir.

Raskin bu hikaye üzerinden nedensellik-seçim ilişkisini şu şekilde açıklar:

İngiliz kaptanın mesajı buradaki neden iken, Alman pilotun yön değiştirmesi bunun efektidir. Bunu enteresan bir hikaye yapan şey, Alman pilotun diğer tarafta uçmayı ve İngiliz kaptanın Alman pilot ile kontak kurmayı seçmesidir. Çünkü iki düşman tarafın savaş sırasında gereksiz irtibat kurması protokollere uygun değildir ve yasaktır. Burada karakterlerin olay yarattığını görürüz, karakterlere yönelen bir olay olduğunu görmeyiz. Yani nedensellik karakterlerin aralarındaki seçimlerden doğmaktadır ve bu hikayeyi ileri taşımaktadır. Aynı zamanda bu, karakterleri gözümüzde daha da enteresan hale getirir.²² (Raskin, 2010)

Amerikalı yazar John Gardner da benzer fikri savunmaktadır: “Yeni başlayanların yaptığı bir hata da, ana karakterlerin eylem yapması gerektiğini görmemeleri ve sadece onlara eylem yapılması gerektiğini düşünmeleridir” (1999, s.65). Yani karakterler bizim ilgimizi kazanmak için seçim yapmaları gerekmektedir çünkü ancak bu şekilde kendi hikayelerine yön verebileceklerdir. Sonuç olarak; nedenselliğin ve seçimin birbiri ile etkileşimi, kısa hikayelerde, seçimin nedenselliğe göre daha ağır basmasıyla kurulmalıdır çünkü bu şekilde karakter fazla pasif kalarak kendi hikayesini şekillendiremeyecektir.

3.3.3. Devamlılık- Sürpriz Denge Modeli

Raskin, kısa filmlerin ilk saniyelerinde kişileri ve kimliklerini benimsediğimizi ve filmin sonuna kadar da karakterlerin üzerimizde aynı etkiyi korumaya devam ettiklerini söyler (2010). Yani kısa filmlerin sonunda karakterlerin başından önemli bir şeyler geçse dahi, baştaki kişi ile aynı kaldıklarını sadece içinde yer aldığı durum değişmektedir. Bunun da kısa ve uzun metraj arasındaki bir diğer önemli fark olduğunu belirtmektedir.

Uzun metraj filmlerde genelde uzun bir süre zarfında ana karakterlerin köklü bir değişim geçirmesi beklenir. Kısa filmde hikaye zamanı ve ekran zamanı genellikle birebir ilerler. Yani yedi dakikalık bir filmde, hikayede yedi dakika geçmiş olur. Yani karakterlerin baştan sona bir sürekliliği olur. Ne yazık ki bazen öğretmenler öğrencilerine senaryo yazımını öğretirken, az dahi de olsa karakterlerinin bir değişim geçirmesi gerektiğini söyler. Kısa ve uzun metraj arasındaki farkı ayırt edememekten dolayı böyle bir gereklilik olması gerektiğini düşünüyor olabilirler²³ (Raskin, 2010)

²² Çeviri bana aittir.

²³ Çeviri bana aittir.

Raskin, kısa filmlerde karakterler aynı kalmalarına rağmen seyirci asla bir sonraki aşamada ne olacağını tahmin etmemeli der. Yani hikayenin sonuna kadar aynı kalan karakter, hiç beklenmedik bir davranış gösterebilir. Hikayedeki süreklilik ve sürpriz etmeni arasındaki etkileşimi oluşturmayı hedeflemek yaratma sürecindeki en önemli kısımlardan biridir. Kısa filmler sonları ile hatırlanır, kısa filmlerde izleyici bağı genellikle filmin sonunda kurar, sürpriz etmeni ise sonu beslemeye hizmet eder.

3.3.4. Ses- Görüntü Denge Modeli

Raskin dördüncü sırada yer alan birbirini dengeleyen karşıt modelinde; sesin, genelde filmlerini tasarlarken acemiler tarafından unutulmuş bir medyum olduğunu söylemektedir. Görsel olanaklar sonuna kadar kullanılırken, aksiyonun göz için ne kadar ilginçse kulak için de o kadar önemli olduğunu unutmamak gerekir.

“Ses verdiği bütün olanakları kullanan kısa filmlerde, karakterler hem ses çıkarırlar hem de seslere çok daha duyarlıdırlar. Bu tür filmlerde ses aksiyon için bir fon değildir, hikayenin önemli bir anında ses aksiyon haline gelir. Bu şekilde ses ve görüntünün etkileşimini kullanarak, hikaye anlatımının avantajlarını kullanabilirsiniz” (Raskin, 2010).

Ses tasarımının ve müzik kullanımının, anlama dair çok güçlü bir öğe olduğu unutulmamalıdır. Sinemasal anlatıya, uyumlu bir tasarımla eklenen ses etmeni, öykülemeye psikolojik alt metinler sağlayabilmekte ve filmin görüntüleri arasında algısal, duyuşsal ve zihinsel olarak bağlantı yaratabilmektedir.

3.3.5. Karakter- Obje Denge Modeli

Kısa filmlerde her şekilde izleyici, karakterin düşünceleri ve duyguları ile bağ kurmalıdır ve karakterle bütünleşmelidir. Karakterin düşüncelerini veya duygularını dış ses veya monolog şeklinde belirtmesi genelde başarılı filmlerde kullanılan bir yöntem olarak görülmemektedir. Raskin bu konu üzerinden, karakterin kafasında olanları göstermek için en etkili yöntemin;

kamera karakterin duygularına, ifadesine odaklanmış haldeyken sahnenin dramatik kontekstinin kullanılması olduğunu söylemektedir (2010).

Film yapımcısı, yönetmen ve aktör olan Gabriel Byrne bir röportajında kamera-karakter ilişkisine dair şöyle demektedir:

Anlamadığımız bir şekilde kameranın, insanların duygularının ve düşüncelerinin fotoğraflarını çektiğine inanıyorum. Bir şey düşünüyorsan kamera bunu yakalar. Yönetmenlerin bunu yeterince anladıklarını sanmıyorum. Genellikle en önemli noktaları kesiyorlar ve sen "tanrı aşkına oyuncuyla kal, o hikayeyi anlatır" dersin.²⁴ (Byrne, 2000)

Karakteri gerçek kılmak ve üç boyutlu canlı bir hale getirmek belki de senaryonun ve haliyle filmin en olmazsa olmaz ihtiyacı olabilir. Yapısalcı hareketle ilişkilendirilen bir kuramcı olan Gerard Genette ise buna, tanımlayıcı özellik ya da davranışsal karakteristik atfetme adını vermektedir (2011, s.71). İzleyicinin karakterle ilişki kurmasını sağlayan şey karakterin gerçekmiş gibi hissettirebilmesidir. Bu aynı zamanda "karakterize edilen" karakterler ve sadece kurgunun parçasını oluşturan karakterler arasındaki ayrımı da belirler. "Bir karakter yaratmak, onu gerçekmiş gibi hissettirebilmek film içinde zaman aldığı için, kısa filmlerde daha az karakter vardır" (Hunt, Marland, ve Richards, 2014, s.78).

Raskin, karakterin öznelliğini daha iyi anlamamızı sağlayan yöntemi şöyle açıklamaktadır: "Karakterin duygularını onun için anlam yüklenmiş bir obje (saat, korkuluk vb.) ile göstermek, hem o karakterin iç dünyasını hem de fiziksel ortamını anlamamızı sağlar. Bu iç ve dış denklemin birleşimi kısa film için çok uygundur çünkü tek bir anlamlı ana çok fazla içerik yüklenebilir" (Raskin 2010).

Gözün ve kulağın yakaladığı, dikkatimizi çeken ve özel bir anlamı olan her şey bir gösterge işlevi görmektedir. Bütünü anlamamıza katkı sağlayan birer öğedir her biri. Hunt, göstergenin fiziksel ve psikolojik iyi ayrı yanı olduğunu söylemektedir:

Fiziksel yan, görebildiğimiz ya da duyabildiğimiz somut yandır; 'bir nesne olarak gösterge'dir. Metal bir yol tabelası, kahramanın gözündeki gözyaşı ya da 'silahına davran' cümlesi gibi. Bu dış uyarana 'gösteren' denir. Psikolojik yan ise, nesnenin alıcısındaki karşılığı, zihinde canlanan fikir veya resimdir; 'bir kavram olarak gösterge'dir'. Gösterene verilen içsel tepkiye ise 'gösterilen' denir. Gösteren, göstergenin algıladığımız kısmı, gösterilen ise göstergenin bizim için asıl olarak taşıdığı anlamdır²⁵ (Hunt, Marland, ve Richards, 2014, s.24)

²⁴ Çeviri bana aittir.

²⁵ Çeviri bana aittir.

Yani izleyici üzerinde yaratılmak istenen etki ve ruh hali için en uygun uyararı tasarlamak ve imgeyi dilden önce düşünmeye özen göstermek, izleyici ile perde arasında duygusal ve güçlü bir deneyim yaratmanın önceliklerinden gelmektedir.

3.3.6. Basitlik- Derinlik Denge Modeli

Raskin, basit bir hikaye anlatan kısa filmlerin; beklenmedik ve zekice kurulmuş karma hikaye yapısına sahip filmlere göre, seyirciyi hikayeye daha çok davet ettiğini söyleyerek; paradoksal bir biçimde basitliğin, izleyici için yaşanabilir bir alan yaratarak onların hikaye içinde gezinebilmesini, olasılıklar inşa edebilmesini sağladığından bunun hikayenin derinliğini arttırdığını belirtir (2010). Aynı şekilde izleyiciyi kompleks bir öykü ya da çok fazla detaylarla boğan bir hikaye de izleyiciyi hikayeden uzaklaştırmaktadır.

Yazar Paul Auster yazarken seyircinin dikkatini çekebilecek bir yöntem olarak, sadeliği kullandığını söylemektedir. “Bütün kitaplarımda seyircinin içini doldurması için yeterli bir boşluk bırakırım. Yazarın çok fazla bir şey yapma ihtimali var ve bunu yaparsa okuyucuyu fazla detaylarla boğar. Onlara nefes almaları için hava bırakmaz”²⁶ (Auster ,1997, s.282).

Kurgucu ve ses tasarımcı Walter Murch ise, yalınlığı kendi sanatı üzerinden şu şekilde aktarmaktadır: “Belli bir noktayı geçtikten sonra detay zenginliğine çok fazla efor sarf ettikçe, izleyicinin izleyici olarak kalmasına neden olup, katılımcı olmalarının önüne geçersiniz”²⁷ (Murch, 1995, s.15)

Raskin'in de altını çizmek istediği noktaya bu cümlelerin çok yakın olduğunu düşünmekteyim. Çok kompleks bir hikaye ilgiyi karakterlerden uzaklaştırırken, daha basit hikayeler izleyicilere karakterin hayatına girmesi için zaman ve alan bırakmaktadır. Hikayeyi basit bırakarak kısa filmde çok daha kuvvetli bir derinlik algısı yaratmak mümkündür.

3.3.7. Ekonomiklik- Derinlik Denge Modeli

²⁶ Çeviri bana aittir.

²⁷ Çeviri bana aittir.

Bu son zıt denge etkileşim modelinde, kısa film yapımında ‘az ile çok söylemek’ ilkesinin önemi vurgulanmaktadır. ‘‘Acımasızca hikayeyi sadeleştirmek, hikayenin hem yararına, hem de güçlenip daha da odaklanmasına fayda sağlayacaktır’’ (Raskin,2010).

Acemiler genellikle hikayelerinin ne kadar uzunsa, o kadar gerçek bir film olmaya yakın olduğunu düşünürler. Bu yüzden filmi çok fazla uzatırlar ve çok fazla dakika doldurmaya çalışırlar. Bunu yaptıklarında, en fazla altı-yedi dakika sürecek güzel bir kısa film, yirmi dakikalık izleyici için çile haline gelen bir filme dönüşür. Bunu uluslararası kısa film festivallerinde jüri olan herhangi biri sıklıkla yaşamıştır. Genelde kurgudaki kesmelerin sarkmaması ve çekimlerin olabildiğince kısa tutulması lazımdır fakat aynı zamanda kameranın acele ettirmeden önemli anlarda karakterin duygusuna odaklanıp, çekimin görevini tamamlamasına izin verilmelidir. ²⁸ (Raskin 2010)

Bu iki yöntemi uygulamak hem karakterin kafasına kolayca girebilmemizi hem de kurguda statik bir ritimden kaçınmamızı sağlar. Yani ‘az ile çok söylemek’ ilkesi ile gerekli olmayan her şeyden kurtulmak hikayeyi ileriye taşımaktadır.

Raskin, kısa film bittiğinde izleyici filmin tamamlandığını hissetmelidir (2010) der. Daha sonra kafasında sürekli hikayeye geri dönmenin faydalı olacağını fark eden izleyici filmle bütünleşmiş demektir.

Peki hikayeyi sadece hem deri ve kemik bırakarak, hem de izleyiciye derin bir hikaye izlettirmek nasıl mümkün olabilir? Raskin bu sorunun cevabının bir kısmının, filmin sonunun nasıl halledildiği ile ilgili olduğunu söyler:

Örneğin film başladığı yerde biterse ve birkaç dönüşü olmayan olay yaşanmışsa bu, izleyiciye filmin bir daire çizip sonlandığını hissettirir. Bir başka bitiş stratejisi ise, film tam bitmeden önce sembolik bir olay koymaktır. Hatta filmin en önemli olayı olabilir. Bu şekilde film bitip de isimler akarken, izleyicinin kafasında oynatabileceği önemli bir an olur. Bu gerçekleştirdiği takdirde filmin bir bütün ve tükenmez olarak hissedilmesi sağlanabilir. (Raskin 2010)

Raskin için gerçek bir kısa film, film yapmanın şiiri gibi olmalıdır. Kısa film genellikle 6-7 dakika ya da maximum 10-15 dakika kadar sürmeli ve bu zaman diliminde şiirlerde bulunan yoğunluğu ve konsantrasyonu yakalamalıdır. Bu yoğunluk ve konsantrasyon olmadığı zaman, vasat bir film ortaya çıkarak hikayeyi zorlar ve sonsuza kadar sürüyormuş gibi hissettirir. ‘‘En iyi kısa filmlerde bir şeyler geride kalırken aynı zamanda çok fazla içerik barınmalıdır’’ (Raskin, 2010).

²⁸ Çeviri bana aittir.

Bu süreçte farklı ilkelerden ve modellerden yararlanmak tamamen kişinin kendi tercihine bırakılmaktadır. Bu yedi karşıt denge modeli, aslında aşına olduğum temel senaryo kurallarından çok farklı olmamasına rağmen; bir kural olarak değil, kendi içinde kurduğu neden-sonuç ilişkisine bağlı ve mantık yürütmeye dayalı olarak yeniden tasarlandığı için tezin içinde yer almasını özellikle istedim. Bunun bir hikayenin yaratımı sürecinde, onun kendi içindeki dengelerinin anlamlandırılmasında ve çözülmesinde yardımcı olabilecek önemli bir kaynak olduğunu düşünmekteyim.



BÖLÜM 4

HİKAYENİN KISA FİLMİN ANLATI YAPISINA UYARLANMASI VE SENARYOYA HAZIRLIK SÜRECİ

Senaryo yazılmadan önce hikayenin yapı iskeletinin oturtulması, olay örgüsünün²⁹ kurulması ile sağlanmaktadır. Hikayenin üç aşamalı hikaye yapısı tercih edilerek kurulmuş olay örgüsünün tamamının yer alacağı bu bölümde, aynı zamanda hikayenin karakterleri ve karakteristik özellikleri incelenirken olay örgüsünün hangi tasarım ilkesi ile nasıl planlandığı açıklanacaktır. Raskin'in zıt-denge etkileşim modellerinden hangilerinin ne sebeplerle kullanıldığı, hikaye üzerinden örneklendirilecektir.

4.1. TEMA, ÖNERME, SİNOPSİS

Robert McKee'nin senaryo kitabında, gerçek bir temanın bir sözcük değil; bir cümle olduğunu söyler. McKee'ye göre bu cümle bir hikayenin daha fazla indirgenemez anlamını ifade eden açık, etkili ve tutarlı bir cümle olmalıdır (1997, s.34).

Buna karşılık başka bir senarist ve yazar olan Michael Hauge ise temanın, bir filmin insanlık durumu hakkında söylediği evrensel bir düşünce olduğunu belirtmektedir.

“Tema, senaryo yazarının, insanın, daha gelişkin, daha doyumlu, daha ahlaklı biri olmak için nasıl yaşaması gerektiği ile ilgili temelde yatan düşüncesidir” (Hauge ,1988, s.73).

Bu durumda yazar-yönetmen senaryosunun temasını yazarken, ana fikri en yoğunlaştırılmış haliyle nasıl ifade edeceğini ve anlatmak istediği içeriğe ahlaki olarak nasıl baktığını iyice düşünmesi gerekmektedir.

Aile ilişkisi üzerinden, ilk olarak filmin temasını ‘aile baskısı’ olarak tasvir edebiliriz. Fakat filmin ilk izleniminin tema ile oluştuğunu düşünürsek daha ilgi çekici, yoğunlaştırılmış ve ahlaki değer olarak da etki bırakabilecek bir cümle olması gerektiğini söyleyebiliriz.

²⁹ Sahnelerin birbirini, olaylar arasındaki nedensel bağlar ile izlemesidir.

'Aile baskısı' temasını, Hauge'nin önerilerine göre; ''Ailenin çocuk üzerinden hayata dair beklentilerinin, çocuk üzerindeki görünmez ağırlığı'' olarak düzenlenebilir.

Senaryo Anatomisi yazarı John Truby'e göre önerme; karakter ve olay örgüsünün en basit karışımıdır. Genellikle bir parça aksiyonu başlatan olayı, bir parça ana karakterin algısını ve bir parça öykünün neticesini barındırır (2012, s.21).

Filmin önermesini ise, bu yönlendirmeler sonucunda şu şekilde yazabiliriz: ''Küçük yaştan itibaren hayatı, rutin tenis antrenmanları ve onun başarılı bir sporcu olmasını arzulayan babasından ibaret olan on beş yaşındaki Filiz; hayatla tek bağlantısı olan en yakın arkadaşını geri kazanmak ile milli takım maçını kazanma arasında kalır.''

Sinopsise gelecek olursak, Nash; sinopsisin ise sadece özet olarak öykünün ana akışına ve olay örgüsüne, önem arz eden karakter değişimlerine ya da olay örgüleri ile ilişkili kavislere değindiğini söyler (2013: 159). Karakterin hedefleri, engeller, riskler, karakterin içine girdiği çatışma ve sorunu çözmek için koyduğu tavır sinopsiste özellikle yer almalıdır.

O zaman hikayenin sinopsisini şu şekilde yazabiliriz:

On üç yaşında, küçük yaştan itibaren hayatı tenis ve antrenmanlar ile geçmiş, sporcu disiplini ile babasının tek başına büyüttüğü Filiz; gün geçtikçe yaşlıları arasında başarılı bir tenisçiye dönüşmüş, turnuvalara katılarak çeşitli başarılar kazanmıştır. Filiz içine kapanık, yemek yemekte sıkıntı çeken, çok konuşmayan, babası ne derse uygulamaya, onu mutlu etmeye ve en önemlisi kendisiyle gurur duymasına sürekli çabalayan bir kızdır. Babası ise Filiz'in üzerine fazlaca titremektedir. Özel sporcu yemekleri hazırlar, işini bırakarak kendini Filiz'e adar. Onun çok özel bir çocuk olduğunu düşündüğü için çocukluğunu yaşamaması gerektiği gibi yaşayamaz Filiz. Babasının başarı üzerine olan aşırı hırslı tavırları yüzünden, Filiz arkadaşları tarafından dışlanır ve sosyal hayattan uzaklaşır, kendi kararlarını verebilmeyi öğrenemez, en önemlisi çocuk olmanın özgürlüğünü bilemez. Aileler arası çıkan tartışmalardan dolayı en yakın arkadaşı ile de arası bozulunca Filiz'in motivasyonu; babasının asıl amacı olan, uzun yıllar boyu hazırlandığı milli takım turnuvasından önce bozulmaya başlar.

4.2. KARAKTERLER VE KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ

Protagonist³⁰ / Filiz: 15 yaşlarında bir kız çocuk, filmin baş kahramanı. Zayıf ama sportif yapılı, solgun bir kız çocuğudur. Kamburunu çıkararak oturarak, içine kapanık bir çocuk olduğunu vücut dili ile belli eder. Babasının ona özenerek aldığı, birbiri ile uyumlu pahalı tenis kıyafetleri giyer. Düşüncelerini kolayca söyleyemeyen ve aynı zamanda da ne düşündüğü kolay sezilemeyen bir çocuktur. Filiz günlük hayatta sürekli baba ve antrenörü ile beraberdir. Erkeklerin dünyası içinde hayatı anlamlandırmaya çalışırken kendini dışarıya daha da çok kapatarak, problemlerini içinde yaşar.

Antagonist³¹/ Baba: 50 küsur yaşlarında bir adamdır. Ciddi, disiplinli, soğuk biri olarak tasvir edilebilir. Kızına çok düşkün ve sevgi dolu olmasına rağmen Filiz ile arasına yakın bir baba-kız ilişkisinden çok, daha mesleki bir iletişime yakın bir tavır koymuş durumdadır. Bunun sebebi, kendini babalık veya belirli bir iş yerine, yoğunlukla kızının başarılı olmasına adanmış olmasıdır.

Yan Karakter 1 / Antrenör: Filiz'in tenis antrenörü, 40 yaşlarında, sportif yapılı, eski sporcu olan bir adam. Bu yüzden spor ahlakına sahip, Filiz için en iyisini istemesine ve babasının fark etmeden kızına sıkıntı yarattığının farkında olmasına rağmen aktif olarak duruma müdahale etmekten çekinir.

Yan Karakter 2 / Deniz: Filiz'in yakın arkadaşı, belki de hayatındaki tek yakın arkadaşı. Filiz gibi o da milli takım turnuvasına girecektir. Sevimli, cana yakın, çalışkan ve sporda yetenekli bir kızdır.

4.3. OLAY ÖRGÜSÜ

Genel bir bilgi verme açısından, hikaye klasik dramatik anlatıya uygun bir olay örgüsüne sahiptir. Olaylar yükselen dramatik eğriye göre gerçekleşir, zirveye çıkar ve çözüme ulaşır. Filmin başından itibaren, karakter odaklı olarak, bunun kimin hikayesi olduğu net bir şekilde

³⁰ Senaryo teriminde ana kahraman demektir.

³¹ Senaryo teriminde, ana karakterin zıttı olan rakip anlamına gelmektedir.

ortaya koyulur. Raskin'in hikaye modelinin yer aldığı bölümünde, aktif olmayan ana karakter seçim yapmakta problem yaşayabileceği için, öykünün ilerlemesinde sıkıntı çekilebileceğinden bahsedilmişti. Fakat bunun tersine bu öyküde aktif bir ana karakter değil, tersine pasif bir profile sahip bir karakter vardır. Karakter bu özelliğe durduk yere sahip olmamış, baba-çocuk ilişkisi içinde doğal olarak pasif olmak zorunda kalmıştır.

Yani ana karakter tavır koyacak, kendi isteklerini bilecek kadar hayatı tam tanıyamamış bir çocuk olmasından dolayı, seçimlerde bulunmaktan doğal olarak çekinir. Yazma sürecinde karşılaştığım ilk problemlerden biri, pasif çocuk karakterinden vazgeçmek istemediğimden dolayı hikayeyi ilerletmekte sıkıntı çekmem oldu. Çünkü sürekli başkalarının aldığı kararlara uyan ana karakter, kendi kararları ile akışı değiştiremiyor, öyküye derinlik katamıyordu. Fakat bu pasif karakter, filmin sonunda bir karar alıp artık sonunda bir seçim yaptığında, bu olay izleyici üzerinde bu sayede belki daha büyük bir etki bırakabilirdi.

Filmin aile baskısı üzerine olan teması, bir spor dalı aracılığı ile işlenmektedir. Bu yüzden filmin hem görsel hem işitsel hem de kurgusal dilinin; karakterin pasif ruhu, rutin ve sıkıcı hayatı ile yaptığı sporun aktif, duygu yüklü yapısının kontrastını destekleyecek bir şekilde olması gerekir. Bu yüzden Raskin'in de bölümde belirttiği gibi ses-görüntü ilişkisi üzerinde detaylıca düşünülüp, sadece duyma ve görme yetisi dışında daha derinlere inilerek hikayeye katkı sağlayacak bağlantılar oluşturmak gerekir. Rakete çarpınca silah gibi patlayan top sesleri, filenin yerde sürtünmesi, havada özgürce uçan kuşların sesi, sporcuların duygularını açığa çıkaran nefes alışverişleri gibi örneklerden bahsedebiliriz ve çoğaltabiliriz.

Hikayede, kısa filmin şiirsel dilinin oluşmasına katkı sağlayan simgesel anlatımın gücüne, karakter-obje modeli öngörülerek sıklıkla başvurulmuştur. İleride detaylıca bu kısım ele alınacaktır.

Olay örgüsü şu şekilde kurulmaktadır:

Giriş bölümünde film, boş ve soğuk bir soyunma odası ile açılır. Duvara da bir tenis raketi yaslanmıştır. Bu sahnede olan tek aksiyon duyduğumuz bir sestir. Bu ses, birinin kasmaya çalışıp, başaramamasından dolayı aralarda tükürmesinin sesidir. Daha sonra tenis raketi duvardan kayarak düşer.

Daha sonra, masanın üzerinde duran renkli şekerlemeler ile kaplanmış bir pasta görürüz. Filiz'in milli takım seçmelerinde ana tabloya kalmasını kutlamak için babası, üzerinde kızının

tenis kortunda poz verdiği fotoğrafın konulduğu bir pasta yaptırmıştır. Filiz, bıçak tutan elinin üstünde babasının eli kendi pastasını tam ortadan keser. Bıçak fotoğraftaki Filiz'in yüzünü ortadan ikiye böler.

Filiz, üzerinde kendisine hafiften büyük gelen bir tişört, altında tayt, kafasında da yüzünü saklayan bir şapka ile kambur bir şekilde yürümektedir. Saç yanında ağır tenis çantasını taşıyan, gözlüklü, siyah giyinmiş babası; sol tarafında, elinde antrenman aletleri bulunan antrenörü vardır. Filiz ikisinin ortasında, adına yaraşır şekilde zayıf, savunmasız ve sıkışmış bir halde durur. Beraber kulübün çıkışına doğru ilerlerler. Biraz ilerde iki tane yan yana eğitim kortu bulunmaktadır. Kortun birinde Filiz yaşlarında genç bir kız antrenman yapar. Bunun ileride Deniz olduğunu anlarız. Taş basamaklarda bir grup çocuk neşeyle konuşmaktadır. Kortlara bakan masalarda ise ebeveynler oturmuşlar, çocuklarını izlemektedir. Üçlü ilerledikçe, masada oturanlardan birkaç ebeveyn dönüp bakar, selam ve bir tepki bile vermeyerek geri kortları izlemeye devam ederler. Baba elini Filiz'in omzuna koyar ve sıkar. Kapıda ayrılmadan önce antrenör Filiz'in maçtan önce ağır bir antrenman sürecine gireceğini, en azından 2-3 gün hem fiziksel hem de kafaca dinlenmesi gerektiğini söyler. Babası ise böyle önemli bir süreçte, üç günün boş geçmesinden mutlu değildir. Bunlar konuşulurken, Filiz yüzünü saklayan şapkasının altından çaktırmadan aşağıda antrenman Deniz'e bakışlar atmaktadır. Deniz de en son topa vurduktan sonra kaçan topları toplarken Filiz'e bakar.

Daha sonra babası ve Filiz arabada eve dönerler. Filiz sessizce camdan dışarı bakıyor, caddeler, yollarda yürüyen insanlar, ağaçlar yüzünden geçip gidiyordur. Baba ise elinde arada telefonuna bakarak arabayı sürmeye devam eder. Kırmızı ışık yandığında, Instagram³²'da Filiz'in pastasını paylaşmak için fotoğrafının altına yorum ''milli takım bekle bizi!'' yazarak yorum eklemektedir. Daha sonra Filiz'e ertesi gün yani tatil gününde parka gitmeyi önerir.

Ertesi gün Filiz ve babası kahvaltı sofrasındadır. Masada çeşitli yiyecekler, meyve suları vardır. Filiz iştahsızca tabağındaki avokado ile oyalanıyordur. Babası ona baktığında zorla

³² Fotoğraf ve video paylaşımı yapılan sosyal medya platformudur.

ağına bir lokma atar. Baba ekmek kızartma makinesinin sesine kalktığında Filiz tabağındaki avokadonun birini peçeteye sararak şapkasının altına koyar.

Babası ve Filiz parka gittiklerinde bunun eğlenmekten ve boş zaman geçirmekten çok açık havada antrenman yapma amacıyla olduğunu görürüz. Filiz beline bağlanan bir antrenman kemeriyle bir yandan babası tarafından çekilirken ileri uzanmaya çalışır. Daha sonra teniste güç geliştirmek için kullanılan ağır bir antrenman topunu birbirlerine atarak çalışırlar. Babası zaman tutarken Filiz koşar ve parkta tur atar. Filiz'in sosyal hayattaki tek arkadaşı da babası olmuştur artık ve tenis yine arka plandadır. Daha sonra bir banka otururlar. Karşılarında ise çocukların türlü şebeklik yaptığı, kimisinin sallandığı, kimisinin sarktığı, kimisinin şakalaştığı, etrafında koşturduğu ve boş zaman geçirdiği bir çocuk parkı vardır. Baba o çocukları ve hareketlerini inceler, yüzünde daha çok negatif bir ifade vardır. O çocukları sıradan, kendi kızını ise özel bulmaktadır. Kızına sarılır.

Filmin gelişme kısmı Filiz'in yoğun antrenman rutini ile başlar. Günler antrenman, araba ile eve dönüş, evde kahvaltıda şapkasına saklanan yemek ve tekrar antrenman rutini olarak devam eder.

Filiz başka bir antrenman sırasında açık hava kortunun dört bir tarafını çevirmiş teller içinde, ter içinde koşturuyordur. Ara verdiklerinde, yandaki kortta Deniz'in, başka kızlarla beraber kortun içindeki bankta yan yana oturmuş telefona bakarak gülüştüğünü görür. Daha sonra kızlar keyfine birbirleriyle tenis oynamaya başlarlar, gülüşme sesleri Filiz'in dikkatini dağıtır. Odaklanamamaya başlar. Antrenörü uyarır, Filiz aynı hatayı tekrar tekrar yapınca daha da gerilir. Filiz'in aklı yan korttadır. Tek başına oturarak soluklanır. Daha sonra akşam Filiz'in arkadaş yerine bir top makinesi³³ ile kortta oynadığını görürüz.

Ertesi gün kahvaltıda şapkasının altına babası yokken omletini peçeteye sarıp koyar. Kulübe geldiklerinde, soyunma odasına hazırlanmak için girdiğinde, Deniz'in ve diğer kızların da odada hazırlandıklarını görür. Filiz girdiğinde kızlar anlamlı bir şekilde sessizleşirler. Filiz dolabından eşyasını almak için eğildiğinde şapkasına ağırlık yapan omlet yere düşer ve peçetenin açılmasıyla etrafa dağılır. Bunu gören kızlar sessizce odadan ayrılır ama kapıdan çıktıklarında gülerler. Filiz'in arkadaşı Deniz ise gülmez, daha çok Filiz'in kıpkırmızı olmuş

³³ Tenisçilerin antrenman yapmak için karşılarına koyup kullandığı, sürekli top atan bir makinedir.

ve utanmış haline üzölmüş gibidir. Deniz kapı eşiğinde oyalanır sonra dönerek Filiz'e: "Akşama maç yapacaktımız. Annemler artık istemiyor ama antrenörün rica etti." der. Filiz arkadaşı onunla konuştuğu için içten içe çok mutlu olur ama belli edemez. Sessizlik olur. Deniz ise kapının kenarıyla oynayarak oyalanıyordur, ikisi önce omlete sonra birbirine bakar, gülmeye başlarlar. Aradaki buzlar erir. Diğer kızlar Deniz'e seslenince Deniz ayrılır.

Filiz üzerine hedef olarak çizilmiş iki kare bulunan yeşil bir duvara karşı antrenman yapmaktadır. Vurduğu her top aynı şekilde geliyor, kenarlara sıcıyor Filiz'i koşturuyordur. Antrenörü arkasında topu kaçtıkça ona yeni top atıyordur. Daha sonra yan kortta oynayan Deniz'i de alarak maçın oynanacağı korta doğru giderler. Antrenör önde Deniz ile Filiz arkada yürüyordur. Kızlar önce sessizce yürürler. Yürüdükleri sırada Deniz aniden elindeki topu Filiz'e atar, Filiz refleks ile yakalar. Gülüşürler. Daha sonra Filiz atar. Kendi aralarında çıkardıkları bir oyun olduğu anlaşılır. Filiz karşıda babasını görünce oyunu sürdürmez ve yüzü asılır. Topun geri atılmasını bekleyen Deniz top gelmeyince dönüp Filiz'e bakar.

Hava kararmış maç zamanı gelmiştir. Filiz yüzünü yıkar, stresten kıpkırmızı kesilmiştir. Soyunma odasından çıktığında babasının dışarıda, kapının önünde beklediğini görür. Baba yaklaşarak Filiz ile eşit seviyede olmak için diz üstüne çöker. Filiz'in gözlerinin içine bakar. Elinde bir kağıt tutuyordur. Konuşmaya başlar: "Rakibi önce?" Filiz cümleyi tamamlayarak: "analiz et" der. Baba devam eder: "Rakibin zayıf?" Filiz cümleyi tamamlar: "yönüne oyna", baba: "top içerde mi?" Filiz: "dışarıda mı kontrol et" der. Baba kağıtta yazılı sıralanmış bir sürü kurallardan sonuncusunu seçer: "Maçı hep?" Filiz: "kazanacakmış gibi oyna", baba sessizleşerek gözleri ile Deniz'i gösterir. Onun da milli takım maçına gireceğini, artık ona rakip gözüyle bakmasını Filiz'e ciddiyetle söyler ve ekler: "Rakibin senin?" Filiz cevap verir: "arkadaşın değildir."

Antrenör, hakem koltuğuna oturmuş Filiz'in gecikmesinden biraz sabırsız bir haldedir. Çocuklar yerlerini alarak ısınmaya başlarlar. Bu sırada baba diğer aileden uzak bir noktaya oturur. Spot ışıkları korttakileri aydınlatırken, ailelerin oturduğu bu kısım karanlıkta kalmıştır.

Filiz ve Deniz maça başlarlar. Aileler pür dikkat izliyorlardır. Antrenör arada skoru söyler. Kimselerin kalmadığı, diğer kortların karanlığa gömüldüğü kulüpte, sessizliği sadece son

kortta spotların altında oynayan iki kızın raketlerinden çıkan rutin bir top sesi ve yer yer alkış sesi bozar.

Kızların maçı başa baş devam ederken, Filiz üst üste hata yapar. Baba kalkarak kortun tellerine yaklaşır. Bu hareketiyle diğer aile biraz gerilir. Filiz file dibine düşen bir topa koşar ve yetişemez. Baba kendini tutamayarak Filiz'e seslenir: "Kızım niye raketi açıyorsun koşarken? Kapa!" Antrenör tepede oturduğu hakem koltuğundan babaya ciddi bir bakış atar. Filiz terini siler ve maça tekrar konsantre olmaya çalışır. Gelen servise iyi bir karşılık vererek sayı alır, dönüp babasına bakar. Baba evet anlamında hırsla kafasını sallıyordu. Baba Filiz'in arkasındaki tellerde sürekli tüyolar vermeye oyuna karışmaya devam eder, kontrolünü kaybetmiş gibidir. Babanın bu davranışı antrenörün canını sıkıktır. Baba ve antrenör laf dalaşına girmeye başlar, yavaş yavaş söz konusu kazanmak olmaya başlayınca babanın değişen profiline şahit olmaya başlarız. Daha sonra tartışma aileler arasına sıçrar ve olay büyür. Kızlar ne yapacaklarını bilemeden kortta dikilirler. Antrenör olayı yatıştırarak maçı devam ettirir.

Berberlik ile giden maçı herkes gerilim sessizliği içinde izler. Kızlar da gerildikleri için, her topa vurduklarında sesleri yükselir. Deniz çok hırslanmıştır. Filiz ise stresten ter içinde kalır. Baş başa giden skoru değiştirecek en kritik sayı Filiz'in sahasında çizgiye çok yakın bir yere düşer.³⁴ Filiz topa vururken baba "dışarıda" diyerek oyunu durdurur. Antrenör Filiz'e ne gördüğünü sorar, Filiz duraksayınca, aileler tekrar tartışmaya ve tartışmayı alevlendirmeye başlar. Dışarıda-içerde zıtlaşması sürerken antrenör yerinden iner ve insanları susturarak Filiz'in karar vereceğini söyler. Filiz'e ne gördüğünü sorduğunda, Filiz önce Deniz'e bakar, sonra ailelerin oturduğu kısma dönüp babasına bakar.

Arabada babası ile eve dönerken Filiz'in yüzü asıktır. Baba ise hararetle maçın analizini yapmaktadır. Filiz bir anda sözünü keserek topun içinde olduğunu söyler. Baba emin bir şekilde dışarıda olduğunu, vururken topa hiç bakmadığını zaten sürekli bu şekilde puan kaybettiğini söyler. Filiz ise tekrar kaybettiği arkadaşının yasını tutmaktadır.

Arka plandaki anons sesleri, insan seslerine karışıp dışarıda kaos bir ortamın olduğunu sezdirirken, Filiz yüzü bembeyaz bir şekilde turnuvanın olacağı yerin soyunma odasında tek

³⁴ Karşı rakibin topu, tenis kortunda kişinin kendi tarafında çizgiye değdiğinde karşılanmazsa sayı rakibin olmaktadır.

başına oturmaktadır. Babası ise eğilmiş ayakkabılarını bağlamaktadır. Arada kızına bakış atar. Daha sonra yanına oturur, çantadan muz ve yeşil bir meyve suyu çıkararak verir. Anlık duraksama ve bakışma sonrası Filiz muz ve meyve suyunu alır. Soyunma odasından dışarı çıktıklarında maça girmek için hazırlanan Deniz ile göz göze gelirler. Deniz onu görmezden gelerek kafasını çevirir. Filiz meyve suyunu hızlıca kafasına diker.

Filiz maç zamanı geldiğinde korta girer ve yerini alır. Bu defa şapkasını takmamıştır. Etrafta bir sürü insan vardır, diğer kortlardan gelen sesler, alkışlar duyulur. Hakem maçı başlatır. Babası ellerini göğsüne kavuşturmuş halde dimdik oturmuştur dikkatle bakıyordur. Filiz topu sektirir, sektirir, nefes alır, topu havaya atar, biz topa raketin vurmasını beklerken top yere düşer, Filiz eğilerek kortun ortasına kusar.

4.4. SENARYO YAPISINI KURMAK

Geleneksel üç aşamalı senaryo yapısının her aşamasının, olay örgüsü bağlamında detaylandırılarak açıklandığı bu bölüm; hikayenin senaryo haline doğru bir şekilde uyarlanabilmesini amaçlamaktadır. Bu yüzden belirli ilkeler, kurallar ve Raskin'in zıt denge etkileşim modelleri çerçevesinde olay örgüsü ile karşılaştırılmalar yapılacaktır.

4.4.1. Kurulum

Kurulumun, kısa filmin izleyiciyi ilk etkilediği bölüm olduğunun altı her zaman çizilmektedir. Filmin giriş kısmını kapsayan bu bölümde; hikayenin ne olduğu, kimin hikayesinin anlatıldığı, filmin tonu ve olayların gelişiminin ne olacağı hakkında ipuçları oluşmaya başlar. Kurulum kısmına ilgi çekici bir açılış ile başlamanın; izleyicileri filmde, okuyucuları da senaryoda tutmanın en önemli yolu olduğu söylenmektedir.

Buradaki hikaye boş bir soyunma odası ile açılır. Giriş sahnesinde böyle bir mekan kullanımının olması, Filiz'in yalnız, soğuk ve monoton hayatının bir yansımasının etkisini izleyiciye vermektir. Raskin kısa filmde sesin aksiyon olarak kullanılmasının önemini altını önceki bölümde çizmişti. Bu sahnede bu aksiyonu, soğuk mekanda yankılanan kusamamanın

yarattığı ses ile yaratırız. Göremesek de içindekileri dökemeyen, bunalmış biri, demek ki bizim asıl karakterimiz olacaktır. Duvara dayanmış raket ise karakter-obje denge ilişkisinde bahsedildiği gibi, karakterin duygularını temsilen orada durmaktadır. Teniste sporcunun raketi onunla birleşik hale gelmiş bir objedir. Raketin düşmesi burada karakterin başına gelecek kötü olayların olabileceğine dair etkiyi izleyici üzerinde bırakma amacıyla sahneye konmuştur.

Daha sonraki sahnede karakteri, elinde az önce gördüğümüz raketi tutarken pasta üzerinde resmedilmiş bir şekilde görürüz. Az önceki soğuk ortamın tam tersi nitelikte; renkli çocuksu dekoratif öğeler içeren bu pasta; eğlence, mutluluk ve kutlama ortamının sembolik karşılığıdır. Aynı zamanda Filiz'in hala bir çocuk olduğunun imajıdır. Fakat biz de hala karakter ile gerçek anlamda karşılaşamayız. Onun fotoğrafı ile tanışırız. İçine kapanık karakter böylelikle seyirci ile de hemen etkileşime geçmemiş olur. Pastada karakterin omzunu tutan kişinin yüzünün gözükmemesi, omuzu kavrayan ellerin hem 'sahiplenme ve yönetme' kimliğine vurgu yapar hem de bu sadece ana karaktere ait olan bu başarı kutlamasına içgüdüsel olarak kendisini de katmak isteyen (kavramsal arka plan bölümünde yer alan, çocuğun başarısını sahiplenen ailelere) babanın karakterine de gönderme yapar. Arka planda yer alan top sesleri, çocuk sesleri buranın bir spor kulübü olduğunu belli eder. Yine sabit bir planda, arkada diyalog devam ederken izleyici, sadece pasta üzerinde kendilerine bakan Filiz ile bir süre yüz yüze kalır. 'Karakter odaklı etkileşim' yaratılarak, kimin hikayesi olduğuna dair ipucu verilir. Daha sonra bu yüzün yavaş yavaş parçalarının ayrıldığına şahit olunur. Baba ile ilk karşılaşma yine bir obje ilişkisi üzerinden sağlanır. Pastanın temsil ettiği çocukluğu parçalara ayıran, bıçağı yönlendiren babadır. Kurulum kısmı Filiz'in hayatındaki rutine bir değişim gelmesiyle sona erecektir.

4.4.2. Yükselten Eylem

Filmin protagonistini yani kahramanını karar alma aşamasına iten, olayların aksiyonunu yükselten kısım, Deniz ve Filiz'in soyunma odasında karşılaşması ve aralarında gelişen yakınlaşma ile başlar. Filiz'in hislerinin rutini bu sayede bozulur. Artık mutlu ve canlı

hissetmektedir. Arkadaşlığının tekrar kurulmasına sevinen Filiz'in hevesi daha sonra maçta olayların kızışmasıyla kursağında kalacaktır.

Raskin'in Nedensellik-Seçim dengesinde bahsettiği gibi, ana karakter verdiği kararlar ile hikayenin akışını değiştirebilip, yükselten eylemlere tutarlı ve güçlü sebebiyetler yaratabilmektedir. Fakat Filiz'in hikayesinde protagonist manipüle edilmiş bir çocuk olduğundan dolayı, böyle bir davranış şekli ile uyum göstermekte sıkıntı çektim. Belki bu yüzden yükselten eylem konusunda hala şüphelere sahibim. Fakat yine de bu denge modeline örnek olabilecek, olayların gidişatına yön veren davranışların hikayede yer aldığını görürüz. Örneğin Filiz'in yemeklerini şapkasının altına saklama kararı alması, daha sonra arkadaşı ile arasında gelişen farklı bir ilişkiye sebebiyet verir. Meyve suyunu içmeyi istemesi, daha sonra kusmasına neden olur. Yani bu modelde bahsedilen, hikayeyi bir sonraki adıma taşıyan ana karakterin tercihleri sayesinde gerçekleşiyor. Bundan sonra yazacağım taslaklarda, kahramana daha çok kararlar aldırıp, seçim yapma durumunda bırakarak hikayede nelerin değişiyor olabileceğini gözlemlemeyi planlamaktayım.

Topun içeride-dışarıda kavgası ile hikayenin zirve noktası tırmanmaya başlar. Basitlik-derinlik modelindeki gibi, izleyiciye tenisin kendilerine komplike gelebilecek problemleri üzerinden bir çatışma yaratmaktan uzak durmak ilk önceliklerimden biri oldu. İçerde kazanmak, dışarıda kaybetmektir. Filiz'in korkusu çıkacak top kavgası sonucunda arkadaşını kaybetmek iken; babasınınki ise kızının maçı kaybetmesidir. Karakterlerin korkuları, filmin zirvesini oluşturmada en güçlü etkenlerden biri olduğu için, bu bölüme uygun doğru eylemi bulmada kullanılacak yöntemlerden birinin karakterlerin korkularından yararlanmak olduğunu fark ettim. Aileler arasında çıkan kavga ve Filiz'in bir çocuk için çok zor bir durumda bırakılması zirve yapar ve bundan sonrası yerini çözümlenmeye bırakır.

4.4.3. Çözümleme

Raskin, devamlılık-süpriz dengesinde şöyle demişti:

Seyirci asla bir sonraki aşamada ne olacağını tahmin etmemeli. Hikayenin sonuna kadar aynı kalan karakter, hiç beklenmedik bir davranış gösterebilir. Hikayedeki süreklilik ve sürpriz etmeni arasındaki etkileşimi oluşturmayı hedeflemek yaratma sürecindeki en önemli kısımlardan biridir.

Kısa filmler sonları ile hatırlanır, kısa filmlerde izleyici bağı genellikle filmin sonunda kurar, sürpriz etmeni ise sonu beslemeye hizmet eder. (Raskin 2010)

Filiz, kendinde istemediği, üzüldüğü durumlara ve davranışlara karşı baş kaldırma gücünü sonuç bölümüne kadar hiç bulamaz. Hikayede, özellikle değişmeye hiç çalışmayan bir karakter ile ilerlemeyi, son kısımdaki kuma sahnesinin etkisini arttırmak için seçtim. Bunun sonucunda gidişata pek bir katkısı olamayan pasif bir kahraman sorunu ile karşılaştım. Fakat sonuç kısmının güçlü olabilmesi ve seyirciyi ters köşeye yatırabilmesi ayrı bir avantaj olarak belirince, bu tercihime devam etme kararı aldım.

Raskin'in ekonomi-bütünlük denge ilişkisi başlığı altında, filme tam bitmeden önce sembolik bir olay koymayı bir bitiş stratejisi olarak tanımlamıştı. Bitiş kısmında yaşanan bu kuma olayının; film boyunca kahramana karşı yapılan her dayatmanın, rahatsız edici de olsa sembole dönüşmüş dışa vurum hali olduğunu düşünmekteyim.

Filmi sonu açık bir sona sahiptir. Maçı kazanıp kazanmadığını, arkadaşı ile arayı düzeltip düzeltmediğini veya babası ile olan probleminde bir gelişme kaydedip kaydetmediğini bilemeyiz. Milli maçta karşısındakinin Deniz olup olmadığı durumu da havada kalır. Raskin, karakterin kısa filmlerde değişime uğramak zorunda olmadığını söylemişti. Hikayedeki kahramanın, yani Filiz'in filmin sonunda başka birine dönüştüğü tam olarak söyleyemeyiz ama içinde olduğu durum, babası ile ilişkisi ve geleceğin belki de değişime uğrayacaktır. Bu kısım seyircinin hayal gücüne bırakılarak kapantı³⁵ içeren bir son kullanılmamıştır.

Basit-derinlik dengesinde, yalın ama güçlü bir anlatıya sahip kısa filmlerin; seyirciyi içine alarak, hikayenin akışına daha çok davet ettiğinden bahsedilmişti. Hala bu hikayenin yeni versiyonlarını tekrar ve tekrar deneme sebebim, tabiri caizse hikayeyi bir deri bir kemik bırakarak ama aynı zamanda derinliğini arttırarak yazabilme derdidir.

³⁵ Kahramanın hikayenin sonunda neyi kazandığı, neyi kaybettiği veya ne öğrendiğinin açıklanmasıdır.

BÖLÜM 5

FİLMİN MİZANSENİNİ KURMAK

Mizansen (*Mise en scene*) sözcüğü, ‘‘sahneye koyma’’ anlamına gelen teatral bir terim olmasına rağmen sinemada mizansen; hem eylemin sahnelenişini hem de onun görüntülenişini kapsamaktadır. Gibbs, sinemaya yönelik mizansen; sahnenin içeriği ve nasıl organize edildiği olarak tanımlamıştır (2003, s.1).

Sahnenin içeriği ışık, kostüm, dekor, malzemeler ve oyuncularından oluşmaktadır. Sahnenin içeriğinin organizasyonu ise oyuncuları ve dekoru kapsamaktadır. Bunun yanında ayrıca görüntüleme ve öyküleme mizansen oluşturmak için gereklidir. Gibbs, mizansen incelendiğinde; çerçeveleme³⁶, kamera hareketinin, lens seçimlerinin ve diğer görsel kararların da dikkate alınması gerektiğini belirtir (2003, s.5).

Güçlü bir mizansene sahip bir filmin, güçlü bir hikaye ile oluşturulabileceğine inanmaktayım. ‘‘Filiz’’ kısa filminin yaratım sürecinde ele alınan geçmiş bölümler, daha çok yönetmenin hikaye anlatıcı kimliğine yönelik içerik ve deneyimleri barındırmaktaydı. Bu bölüm ise; hikayenin olay örgüsünün kurgulanması sonucunda, yönetmenin filmin görsel dili üzerine de tercihlerde ve çıkarımlarda bulunabileceği bir alan yaratmaktadır. Bu alanda yönetmen tercihlerini bir eskiz niteliğinde planlayarak; yazdığı hikayeyi zihninde görebilmekte ve hikayede neleri değiştirmesi gerektiğini ya da nelerin yerine oturmuş olduğunu daha iyi anlayabilmektedir.

Bunu; hikayeyi senaryoya dönüştürmeden önce, yazılanların görsel olarak karşılığının ne olabileceğine dair fikir oluşturmak için tercih ettiğim bir çalışma tekniği olarak kabul edebiliriz.

Bunların çerçevesinde filmin mizansen; tasarlanan kamera dili, ışık kullanımı ve tercihleri, filmin atmosferini oluşturmaya yardımcı olan renk seçimleri, görüntülerin izleyici üzerinde nasıl anlamlandırıldığına incelenmesi, çekimin olabileceği potansiyel alanların

³⁶ Sinemacı ya da televizyoncunun, elindeki malzemeyi görüntü çerçevesinin ikiboyutlu alanı içerisine en uygun, en elverişli biçimde yerleştirmesi anlamına gelmektedir.

örneklendirilmesi ve karakter özelliklerine göre belirlenen kostüm tercihleri gibi içeriklerin açıklandığı başlıklar altında ele alınacaktır.

5.1. SİNEMATOGRAFİ

Sinematografiyi ³⁷ oluşturan öğelerin kullanım biçimi, sinemaya özgü bir ifade dili oluşturmaktadır. Oluşturulan dilin ve sergilenen imgenin, toplumsal düşünme biçimi ile ilişkisi sinematografik ifadeyi ortaya çıkarmaktadır. Sahnenin tasarlanması ve görsel düzenleme ilkeleri, kameranın kullanımı, aydınlatma tercihleri gibi filmin görsel dili imgesel olarak tasvir edilmeye çalışılacaktır.

5.1.1. Görüntüleme

Bu bölümde, filmin çekim planı kurgulanacaktır. Filmde ağırlıklı, yakın çekim ve orta çekim planları kullanılması planlanmaktadır. Yakın planlar; hikayeye kahramanın dünyasından baktığımız için, onun duygularının ve gözlemlerinin bize en etkili şekilde yansımaları için kullanılacaktır. Orta planlar, karakterin daha çok bulunduğu çevre ile ilişkisini temsilen tercih edilecekken; genel planlar filmde sadece sabit plan çekimlerinde yer alacaktır. Örneğin filmin girişinde yer alan soyunma odası, genel plan çekilerek boşluk ve yalnızlık hissine daha güçlü bir gönderme yapar. Filiz'in duvar antrenmanı sırasında duvar, aslında yıkamadığı bir engeldir. Genel plan kullanılması ile duvarın büyüklüğüne ve Filiz'in karşısında küçük ve güçsüz kalmasına dikkat çekilir. Filiz ve Deniz'in maçı başladığında bütün kortların karanlıkta kaldığı, sadece kızların maç yaptığı kortta spot ışıkların açık olduğu bir sahne olacaktır. Bu sahnede kullanılan genel plan ile, bütün odağın bu iki kızın maçında olduğunun ve aslında bunun gerektiğinden fazla büyütüldüğünün mesajını bize vermektedir. Aynı

³⁷ Sinema filmi için görüntü kaydederken ışıklandırma ve kamera tercihleri yapma disiplini. *Wikipedia*. Erişim tarihi: Mayıs 2018 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Sinematografi>

zamanda sabit olarak kullanılması da arka planda yer alan top sesleri ve alkışlara daha fazla dikkat kesilmemizi sağlar.

Filiz'in dünyasına, yakın ve orta planlara geçtiğimizde, *hand-held camera movement* olarak geçen bir kamera tekniği kullanılacaktır. Bu genel planların sabitliğine zıt bir şekilde, elde çekilmiş gibi hafif titreyen, rahat hareket eden bir kamera hareketi demektir. Hem spor temalı bir filmin dinamizm isteğini karşılamak için hem de karakterin stres dolu, huzursuz iç dünyasının bizim tarafımızdan hissedilmesini sağlayabilmek için, çekim sırasında özellikle tercih ettiğim bir kamera tekniği olacaktır. Spor temalı bir filmin dinamizm isteğinden kastedilen bunun; nefes nefese antrenmanlardan, topu yakalamak için koşturmalardan, saha içinde yaşanan duygusal gerilimlerden oluşan sahneler barındırmasıdır.

Filiz ve Deniz maç yaparken, kortun arka tarafında oturan aileler arası tartışma çıkan sahnede, kamera Filiz'in kulakları gibi davranır. Örneğin kamera odağı önce maçıdır fakat arka taraftan babası Filiz'e tüyo verdiği için anlık olarak babaya doğru bir harekette bulunur. Daha sonra tekrar maça odaklanır. Antrenör aileleri uyardığında antrenöre doğru, Deniz servis attığında ise tekrar maça döner. Bu şekilde izleyici, Filiz gibi hem konsantrasyonu bozulmuş hem de arada kalmış bir pozisyona düşer. Ani hareketler barındıran aktüel kamera hareketleri dengeyi bozabildiği için, bu deneyimi bizim için daha da tahammül edilemez bir hale de getirmiş olur.

Filmde izleyicinin olabildiğince ana karakterle bütünleşebilmesi, gerçeklik algısının bozulmaması ve hikayenin alışılmış ritminden uzaklaşmaması için spor filmlerinde çokça tercih edilen *slow motion*³⁸ tekniği filmde kullanılmayacaktır. Filmin planları çoğunlukla on dört yaşında bir çocuk olan Filiz'in ortalama boy hizasında çekilirken; çerçeveyi net bir şekilde sınırlamayan, eylemin bazı kısımlarını rastlantısal olarak kesip atan bir pencereymişçesine kullanan *açık form kadraji*³⁹ film boyunca kullanılması planlanan bir çekim tekniği olacaktır.

Uzun planlar; gerçekçiliğin psikolojisini izleyiciye yansıtabilme, monotonluğu gösterirken endişeye vurgu yapabilme ve gerilimi yükseltebilme imkanı sağlayabildiğinden dolayı, filmde uzun plan çekimlerini sıklıkla kullanılması planlanmaktadır.

³⁸ Zamanın yavaşlatılmış gibi görüldüğü bir çekim tekniğidir.

³⁹ Sahne çekilirken önceden düzenlenme yapılmamış kamera kompozisyonudur.

5.1.2 Işıklandırma ve Filmin Renk Atmosferi

Filmde yer alan mekanlardan en çok kullanılanı, içinde açık hava kortları bulunan bir tenis kulübüdür. Çekimler dışarıda, hava koşullarının denetlenmesine ihtiyaç duyularak gerçekleştirilecektir. Bununla beraber doğal ışıktan olabildiğince, en verimli şekilde yararlanmak gerekecektir. Bir tercih olarak özellikle kapalı bir havada filmi çekmek istemekteyim. Şehrin ve hayatın gri renginin ön plana çıkması filmin teması ile uygun izler taşıyacaktır. Akşam olacak çekimlerde kortu aydınlatan spot ışıklar, beyaz güçlü ve keskin bir ışık kaynağı olacaktır. Bu ışık kaynaklarını mavi renkli bir filtre takarak yumuşatıp, mavi rengin hüznü barındıran yönü ortaya çıkarılabilir. Aynı zamanda yer yer kırmızı ışık kaynakları ile de sahnenin yükselen anlarında görsel olarak kontrast yaratılabilir.

Filmde güçlü, keskin ve doymuş bir renk dilinin baskın olmasından özellikle kaçınılacaktır. Renk seçimi ve atmosfer açısından referans olarak Romanya sinemasından Cristian Mungiu'nun filmleri örnek alınabilir. Mungiu'nun doğallığı ve gerçekçiliği etkili bir şekilde filmlerine yansıtması, güçlü bir mizansen yaratabilmesinden de kaynaklanmaktadır. Yönetmen kendisi ile yapılan bir röportajda; önce görüntü yönetmeni ile sahnenin geçtiği mekanda keşif yaptığını, filmin nasıl görüneceğine dair ortak bir karara aldıklarını, sonra tüm ışıklandırmayı görüntü yönetmenine bıraktığını söyler. Böylelikle kendisi kamera açılarını nasıl yapacağına daha kolay odaklanacaktır (Ganjavie, 2017).

Rengin psikolojik etkisi üzerine yapılan araştırmalarda, renklerin insanlar üzerinde belirli kavramları çağrıştırdığı belirlenmiştir. Filmlerde kullanılan renklerin bizde neleri uyandırdığını kurgucu Lily Mtz Seara, filmlerden topladığı sahneleri derleyerek ve analiz ederek bir video aracılığı ile göstermektedir. (Seara, 2016).

Bu analizler doğrultusunda *Filiz'*de yer alan renk skalası incelendiğinde:

Filmin açılış sahnesinde baskın olan beyaz renk; masumluk, gençlik, steril bir soğukluk, huzur (kusma sesine zıt bir etkide) kavramlarını barındırır.

Ağaçlar altında bulunan yeşil renkli kortta geçen sahnelerde baskın olan yeşil renk; gençlik, olgunlaşmamışlık, canlılık, azim ve kıskançlık kavramlarını barındırır.

Ev, araba, soyunma odası gibi kapalı alanlarda baskın olan mavi renk; maneviyat, depresyon, sadakat, soğukluk, uzaklık kavramlarını barındırır.

Filiz ve Deniz'in maçında yer yer kullanılacak kırmızı renk; heyecan, agresiflik, gerilim, enerji, saldırganlık ve panik kavramlarını bünyesinde barındırmaktadır.

5.2. SES VE MÜZİK

Karakterin içsel ritmini seyirciye geçebilmesinde, ses tasarımının büyük bir işlevsel etkisi olduğunu unutmamak gerekir. Karakterin heyecanlandığı, yalnız kaldığı, sahasına düşen topa vurabilmek için can havliyle koştuğu, üzüldüğü ve neşelendiği her anda onunla hissiyat birliğinde olmamız gerekir. Sessizliğin gücü ise, hikayenin stratejik noktalarında kullanılmalıdır.

Spor yapılırken yükselen enerji sonucunda nefes alışveriş ritmi bozularak önce artar, sonra dengeye ulaşmaya çalışır. Aynı şekilde heyecanlandığımızda da günlük hayatta aynı tepkiyi gösteririz. Sinirlendiğimizde burnumuzdan hava çıkarır, büyük bir hareket yapmadan önce cesaretlenmek için derin bir nefes alırız. Film boyunca sessizliğini korumaya çalışan bir baş karakterimiz var. Onun duyguları hakkında bize ipucu verebilecek en büyük ipucunun bu nefes ile ilgili olabilecek sesler olduğunu düşünmekteyim.

Bu şekilde ele alındığında film açık havada geçtiğinden dolayı; fazlaca ağaçlara konan, gökyüzünde öten kuşların seslerine yer verilecektir. Böylelikle özgürlüğün ve huzurun temsili olan kuş sesleri, Filiz'in içinde bulunduğu duruma karşı zıtlık yaratmaktadır.

Film içinde müziğe yer verip vermeme konusu üzerine düşünürken, aklımın bir köşesinde Cristian Mungiu'nun bu konu hakkındaki düşüncelerinin etkisinde kalmış olduğumu fark ettim. Mungiu, filmlerinde gerçeklik etkisini kırabileceğinden dolayı müzik kullanmamaktadır. Hayatın kendisinin arka planında müzik olmadığını ve izleyiciye nasıl hissetmeleri gerektiği konusunda sinyal vermeyi doğru bulmadığını söyler. "Seyircilerin nasıl hissetmeleri gerektiğine müdahale etmek adil değildir"⁴⁰ demektedir (Mungiu 2017).

⁴⁰ Çeviri bana aittir.

Müzik kullanıp kullanmama üzerine olan tercihime karar vermeyi; filmi kurgu aşamasında gözlemleyip, daha sonra filmin bütün bir hale gelmiş ve tamamlanmış halinden sonra planlamaktayım.

5.3. GÖSTERGELER

İzleyici üzerinde belirli bir etki yaratmak isteyen yönetmen; izleyici üzerinde yarattığı anlam, duygu ve fikirler arasındaki ilişkiyi iyi kavramalı ve doğru kullanmalıdır. Dil için gramer ne ise, anlatı içinde göstergeler odur. Herhangi bir şeyin anlamlı olabilmesi için onların var olabilmesi gerekmektedir. Göstergelerin anlam niteliği kazanabilmesi ve iletişimin gerçekleşebilmesi için, onları anlamlandırmaya çalışan seyirci kodlara başvurur. Hunt, Marland ve Richards seyircinin bu anlamlandırma deneyimini karşıtlık ilişkisi kurarak yapabileceğini söyler:

“Sinemacının görevi, istediği etkiyi yaratmak ve seyircinin deneyimini şekillendirmek üzere bu bilgi akışını düzenlemek ve aktarmaktır. Bu bir neden-sonuç oyunudur; ‘Eğer onlara bunu gösterirsem böyle hissederler ve düşünürler.’ Filminize göstergeleri yerleştirme ve onları düzenleme biçiminiz, filmin gerçekliğini ve seyircinin ona yükleyeceği anlamı belirler” (Hunt, Marland, ve Richards, 2014, s. 23).

Kısa filmlerde zaman kısıtlılığı olmasından dolayı, özellikle hangi göstergeleri seçeceğimin üzerinde durarak öyküyü kurmaya çalıştım. Hem zamandan tasarruf etmek hem de Raskin’in karakter-obje ilişkisi başlığı altında yer alan önerilerinden olabildiğince yararlanmak, hem de daha güçlü bir anlam yaratabilmek için bu seçimlerime özellikle dikkat etmem gerekmekteydi.

Giriş sahnelerinde yer alan boş soyunma odası ve pastanın kavramsal karşılığında “kurulum” bölümünde detaylı bir şekilde bahsetmiştim. Geri kalan göstergeleri sahne sırasına göre şu şekilde incelemeye başlayabiliriz:

Hikayede Filiz’in kendisini ilk defa, antrenörü ve Filiz’in spor eşyalarını, çantasını taşıyan babası arasında yürürken görürüz. İlk intiba Filiz’in bir şeylerin ve birilerinin odak noktası olduğunun izlenimidir. Aralarında sıkışmışçasına yürüyen çocuk aynı zamanda bizde kontrol altında olan bir karakter imajını çizer.

Daha sonra araba sahnesinde babanın Filiz adına açılmış bir sosyal medya profilini yönettiğini görürüz. Bu çocuğu üzerinden yaşayan aile profiline göndermedir. Baba bu pasta resmini bu sosyal mecrada paylaşırken, fotoğrafın altına yazdığı cümleler ile başarılarını insanlara lanse eder ve bunu “biz yaptık” olarak ifade eder. Baba bu profil aracılığı ile aslında kızına dönüşerek; üzerinden yaşamakta, kızının başarısının yarattığı tatmin duygusundan kendisi yararlanmaktadır.

Filiz’in araba camının arkasında gördüğümüz yüzünden yansıyan görüntüleri, çocukluğunu tam yaşayamadığı bir hayatın kayıp akması olarak tasvir edebiliriz.

Filiz’in şapkası; yüzünü sakladığı gibi bütün hislerini, tepkilerini altında sakladığı bir maske gibidir. Antrenörü antrenman sırasında görüşünü kısıtladığını için şapkasını çıkarmasını söyler. Filiz bu şapkanın altına hisleri dışında, babasının kendisine zorla yedirmek istediği yiyecekleri de saklar. Filiz’in karakter eksikliği karşı gelememek, sesini çıkaramamaktır. Karşısına çıkan zorluklar ve alması gereken kararlar karşısında ya kendisi saklanır ya da bir şeyleri saklar. Daha sonra içinde biriken bu saklanan her şey, bünyesine sığamaz ve herkesin ortasında, babasının en önemli gününde kusmasıyla ortaya saçılır.

Filiz’in antrenmanlarında yer alan bazı antrenman aletleri de metaforik olarak okumaya açıktır. Tenisçilerin antrenmanlarda ayaklarına taktıkları lastikten bir kelepçe, Filiz’in beline bağladığı ipten babasının onu geri çekerken ileri atılmaya çalışması, top makinesinin arkadaş yerine konulması, antrenman duvarı vb.

Açık havada yer alan tenis kortunun teller ile çevrili olması, bir nevi kafes gibidir. Filiz’in her gün orada aynı şeyleri yaparak, teller arkasından diğer çocukların eğlenmelerini izlemesi kafes imajını yaratmak için kullanılmıştır.

Filiz ve Deniz’in reflekslerini sınamak için, birbirlerine eğlenceyle attıkları top ile oynadıkları çocuk oyunu, daha sonra aralarında ailelerin gerginlikleriyle ve kavgalarıyla dolu olan keyifsiz ve zor bir tenis maçına dönüşür. Çocuklar için aynı zamanda eğlenceli olması gereken spor, ebeveynlerin işe karışmasıyla stres ve baskı dolu bir yarışmaya dönüşmektedir.

5.4. SANAT TASARIMI

Kısa film izleyicisini uzun metraj filmlere göre daha dikkatli bir seyirci olarak varsayabiliriz. Mekanın kullanımına, dekora ve kostüm tasarımına, kısa filmin yoğunlaştırılmış ve ekonomik zaman kullanımı ile sınırlandırılmış yapısında daha önemli görevler düşmektedir. Film toplam altı ana mekan içinde geçmektedir: Tenis kulübü, açık tenis kortu, kapalı tenis kortu (milli maçın olduğu kort), evin salonu, araba ve soyunma odası. Genel planların çok yer almayacağı salon sahnesinde ev ile ilgili bir yargıya varmak veya oradan karakterlere dair bir bilgi almak çok mümkün değildir ama; Filiz'in evi anneden yoksun, erkek dünyasının daha baskın olduğu bir evdir. Örneğin yemek sahnelerinde masada, dantelli masa örtüsü veya çiçekli tabaklar görmeyiz. Bunun dışında Filiz'in turnuvalarda kupa kazanmış olduğunu gösteren fotoğraflar veya kitaplığa konulmuş kupalar arka planda gözümüze çarpacak şekilde kullanılabilir.

Arabada, baba ve kız arasındaki konuşmalar aynalar aracılığı ile gerçekleşir. Baba dikiz aynasından konuşurken, aynaya asılan süsler gözümüze çarpabilir. Babanın arabası için aldığı bu aksesuarlar kişiliğini yansıtmak için bir araç olarak kullanılmak üzere seçilmelidir. Bunun yanında kortların doğal ortamına çok fazla müdahalede bulunmaya gerek duymamakla beraber soyunma odasının olabildiğince soğuk, resmi ve boş gözükmesini planlamaktayım.

Kostüm tasarımı olarak, Filiz'in genç kızlığa adım atmak üzere olan bir yaş sınırında olduğunu bilmekteyiz. Fakat diğer arkadaşlarının aksine Filiz bunun çok farkında olan bir çocuk olmamalı. Çünkü sosyal ve çevreyle olan ilişkisi çok kuvvetli değil. Kendisini tanımaya fırsat verilmemiş bir çocuk. Hala cinsiyetsiz bir giyim tarzı olmalı. Hafiften bol üzerinde yazı bulunan tişörtler, siyah veya gri tayt, düz renk kapüşonlu hırkalar gibi kıyafetler kullanılabilir.

Baba, Filiz'in spor kariyerini kendine iş olarak tercih etmiş biridir. Bu yüzden her gün iş gelir gibi ciddi giyinmektedir. Koyu renk pantolon, kazak, siyah pardösü vb. kıyafetler karakter için seçilebilir. Filiz şapkasının altında saçlarını gergin bir şekilde toplayarak atkuyruğu yapar. Yürüdükçe o kuyruk sürekli sağa sola sallanır.

Antrenör için, mesleği gereği eşofman benzeri sportif kıyafet tercihleri yapılmalıdır.

Deniz, Filiz'e göre daha ne istediğini bilen, kimliği ve kendine ait tarzı olan bir kızdır. Renkli, uyumlu ve daha dışil spor kıyafetler tercih edilebilirken, mevsime bağlı olarak tenis eteği, tenis elbisesi giyebilir.



SONUÇ

Tezin özet kısmında geçen “Yönetmen, dünya ile kurması gereken bu güçlü bağı, yazım ve yaratım sürecinde keşfedebilmektedir.” cümlesi, aslında kişisel bir motivasyon barındırmaktadır. Başka bir yönetmen daha farklı yöntemler kullanarak bu bağı kurabilir. Ama benim öncelikli olarak ilk önemsediğim kısım, filizlenen bir fikir ile senaryonun bittiği an arasındaki süreci nasıl başaracağımdır. Bu kısmı çıkan engelleri olduğu gibi kabul etmek yerine yöntemler geliştirerek, kendimi ve yorum aldığım insanları hikayem ile heyecanlandırarak, yarattığım iş hakkında özgüven sahibi olarak atlatmayı ummaktayım.

Hikayeyi yaratma, görsel dilini kurgulama ve üzerine tekrar ve tekrar deneme taslakları yazarak en son senaryo formatını oluşturma sürecinin, yönetmenlik becerisine büyük katkısı olduğuna inanmaktayım. Güçlü bir senaryo; çekim sırasında görüntü yönetmeni ile ışık konusunda karara varmaya, oyuncunun karakteri anlamasını sağlamaya çalışmaya, kurgu masasında küçük bir ses efektini dahi seçmeye kadar dahi olan bütün dinamikleri yönetmek için önemli bir kılavuz işlevi görmektedir.

Ancak şunu belirtmek isterim ki; yönetmen tarafından yazılıp, tasarlanıp, çekilip, prodüksiyon kısmında filme son nokta konulsa dahi; filmin yaratmak istediği etki ve ulaşmak istediği en son nokta ancak seyirciyle bulunduğu anda gerçekleşebilmektedir. Yani filmin tamamlayıcısının seyircisi olduğunu söyleyebiliriz.

Bir filmin oluşmasına etken olan çok fazla değişken olduğu açıktır. Filmi üretmeye çalışan kişinin kişisel deneyimleri, dünyasının nasıl şekillendiği, hangi kültürel koşullarda ideolojisinin şekillendiği filmin hikayesine dokunuşlar yaparak yön verebilmektedir.

Bu değişkenlerin yazar-yönetmen üzerinde yarattığı etkilerin sonuçta filme yansıtacak potansiyel karşılıklarının analiz edilmesi, tezin ana fikrini oluşturmaktadır.

Aynı zamanda bu tezin yazımında, daha önceki zamanlarda bulunan fikirlere ve bahsedilen hikayenin taslaklarına yer yer geri dönüşler yapılarak anlamlandırmalarda bulunduğu için; yazım sürecinin kendisi de, yönetmen-hikaye anlatıcı kimliği üzerinden bana kişisel gelişimler ve kazanımlar sağlamıştır.

Bu kazanımlardan bahsetmek gerekirse; öncelikle kendi hayat deneyimimden yola çıkarak bir hikaye yaratmış ve “bildiğiniz şeyleri anlatın” tavsiyesinden yararlanmıştım. Birebir

yaşadığım aile problemini hikayeye aktarmanın, avantajdan dezavantaja dönüştüğünü fark ettim. Çünkü karakterlere de hikayeye de belirli bir mesafeden bakamıyordum. Karakterlere müdahale etmekten çekinerek, kullanılacak mekanları değiştiremiyordum. Sanki kendi gerçekliğimi değişikliğe uğratacakmışım gibi hissediyordum. Bu da yaratıcılığı, hikayenin ilerlemesini engellemekteydi. Bu yazım sürecinde bu problemi yenerek daha iyi bir hikaye yazıldığını iddia edemeyiz fakat bu tür tıkanmalar yaşanıldığında nasıl bir yol izlenerek çözümler üretebileceğini görebilmek önemli bir farkındalık yaratmıştır.

Daha sonra, kısa filmin ne olduğunu, neyi arzuladığını, nasıl kurulduğunu çözümlenmem gerekiyordu. Bilirkişilerce yazılmış belli kuramlardan bazıları beni olduğum yerde sekmekten kurtardı. Onları uygulamak ve bu tez aracılığı ile hangi işlevlerde kullanıldığını analiz etmek, bana işin mutfağını öğreterek farklı işlerde de uyarlayabilme özgüvenini kazandırmıştır.

Senaryo yazma sürecine hala devam etmekteyim, kendini yolda icra etmeye devam etmekte ve değişikliklere uğramakta. Bunun bir sonu olduğunu söyleyemeyiz ama bu şekilde sürekli gelişmeye ve öğrenmeye aç bir sanat dalı ile ilgilenmek sürekli yaratıcı olmak, kendi sınırlarını zorlamak durumunu da beraberinde getirmektedir.

Sonuç olarak, hikayenin en güncel halini senaryo formatına dönüşmüş versiyonunu teze eklemeye karar verdim. Böylelikle okuyucu; hangi modelleri ve kuramları kullanmayı hala sürdürüp sürdürmediğimi, hangi tercihlerden vaz geçtiğimi, karakterlerin başka hangi varyasyonlarda hikayede kullanılabildiğini kendileri gözlemleyip karşılaştırmış olacaktı. Okuyucu bu sayede, merak ettiği yerleri tezin bölümlerine geri dönüşler yaparak okuyabilir ve çıkarımlarda bulunabilir.

Bundan sonraki süreçte senaryo metnini daha birçok kez yeniden yazmam gerekebilir. Araştırmalarımın sonucunda, sevdiğim kimi yazar-yönetmen yirmi veya otuz taslak kadar yazdıktan sonra senaryonun kendisini bulduğunu söylemektedir; kimisi ise bundan daha azının yeterli olduğunu belirtir. Fakat bana en çok tesir eden, dersinde bulunduğum sevgili Yeşim Ustaoglu'na bu soruyu yönelttiğimde aldığım cevap oldu. Bunun sanki bir anda esen rüzgar gibi bir his olduğunu ve bir anda her şeyin tamamlandığını hissettiğini söylemişti.

Ben de devam eden bu yazım sürecinde bu hissin gelmesini umarak çalışmaya devam ediyor olacağım. Umarım tekrar kaybolursam, izleyeceğim yöntemleri en azından artık biliyorum, kendimi hala geliştiriyorum.

Ve umarım ki bu tez, yolun başında benim gibi defalarca kaybolsalar dahi; gerçekten bağlandıkları ve sevdikleri şeyi bulmaları sayesinde tekrar tekrar kalkan ve deneyen yönetmen adaylarına yol gösterici olur.





KAYNAKÇA

- Aksu, Y. 1996, *Türk Sinemasında Kısa Film*, Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı, Ankara.
- Aristoteles. 2016, *Poetika*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Auster, P. 1997, *The Art of Hunger*, Penguin, New York.
- Bolat, Ö. 2017, 'Özgüven, Başarı ve Mutluluk Getirir Mi?', *Hürriyet*, 12 Ekim, Erişim tarihi 18 Kasım 2017, <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ozgur-bolat/ozguven-basari-ve-mutluluk-getirir-mi-40607690>.
- Buder, E. 2016, 'Graduation: Preserving Life's Ambiguity with Realistic Cinema', *Nofilmschool*, 17 Ekim, Erişim tarihi 4 Kasım 2017, <https://nofilmschool.com/2016/10/graduation-cristian-mungiu-interview>.
- Byrne, Gabriel, 2000, "Inside the Actor's Studio" Programının 7. Sezon 84. bölümünde oyuncu ile yapılan röportaj, Amerika.
- Cohn, P. 2015, 'Why Sports Mean So Much Families Today: The Good, the Bad and the Ugly', *Huffingtonpost*, 10 Mayıs, Erişim Tarihi Eylül 2017, https://www.huffingtonpost.com/dr-patrick-j-cohn/why-sports-mean-so-much-t_b_6841476.html.
- Coppola, R. 2014, 'How to Make Films and Influence People', *Dazeddigital*, 17 Temmuz, Erişim tarihi 6 Mart 2018, www.dazeddigital.com/artsandculture/article/20785/1/roman-coppola-how-to-make-films-and-influence-people.
- Fulford, R. 2014, 'Dedikodu, Edebiyat ve Benlik Kurguları', çev. E.Kardelen, içinde *Anlatının Gücü*, Kolektif Kitap, İstanbul, ss. 15-39
- Gardner, J. 1991, *The Art of Fiction Notes on Craft for Young Writers*, Vintage Books, New York.
- Geertz, C. 1973, *The Interpretation of Culture*, Basic Books, New York.
- Genette, G. 2011, *Anlatının Söylemi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Gibbs, J. 2003, *Mise-en-Scène: Film Style and Interpretation*, Wallflower Paperback, London.
- Golding, William, 1983, Werner Svendsen tarafından yazarla gerçekleştirilen özel röportaj, Danimarka.
- Gurskis, D. 2007, *The Short Screenplay*. Aspiring Filmmaker's Library, USA.
- Harvey, S. 2017, '12 Tips from the Shortlisted Directors for the 2017 Oscars Live Action Shorts', *Nofilmschool*, 23 Ocak, Erişim tarihi 23 Temmuz 2017, <https://nofilmschool.com/2017/01/advice-oscars-short-film-directors>.
- Hauge, M. 1998, *Writing Screenplays That Sell*, HarperPerennial, New York.
- Horowitz, R. 2013, 'Some Parents Live Out Dreams Through Their Children, Study Confirms', *Everydayhealth*, 19 Haziran, Erişim tarihi 24 Ekim 2017, <https://www.everydayhealth.com/depression/some-parents-live-out-dreamsthrough-their-children-8685.aspx>
- Hunt, R., E. Marland, J., ve Richards, J., 2014, *Senaryo Yazımı*, çev. G Altıntaş, Literatür Yayıncılık, İstanbul.

- Krueger, J. 2012, 'Is Your Idea Good Enough', *Scriptmagazine*, 1 Mart, Erişim tarihi Nisan 2018, <http://www.scriptmag.com/features/is-your-idea-good-enough>.
- Linde, C. 1993, *Life Stories: The Creation of Coherence*, Oxford Up, New York.
- McKee, R. 1997, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. ReganBooks, New York.
- Mungiu, C. 2017, "As Close as Possible to Reality: An interview with Cristian Mungiu" Mubi için yönetmen ile yapılan yayımlanmış röportaj, New York.
- Murch, W. 1995, *In the Blink of an Eye Perspective on Film Editing*, Silman James Press, Los Angeles.
- Nash, P. 2013, *Kısa Film Senaryosu Yazmak*, çev. B. Baysal, Kalkedon, İstanbul.
- Prince, G. 1973, *A Grammar of Stories*, The Hague & Paris, Mouton.
- Rabiger, M. 2003, *Directing Film Techniques and Aesthetics*, Focal Press, USA.
- Raskin, R. 2002, *The Art of the Short Fiction Film: A Shot-by-Shot Study of Nine Modern Classics*, N.C.: McFarland, Jefferson.
- Raskin, R. 2010, 'Story Design in the Short Fiction Film.', *Radiance*, 12 Nisan, Erişim tarihi Ekim 2017, www.radiance.co.uk/site/picture/upload/raskins_article.pdf.
- Robinson, C. 2008, 'Rosenberg's Self-Esteem Scale', *Encyclopedia*, 12 Mayıs, Erişim tarihi Kasım 2017, <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/applied-and-social-sciences-magazines/rosenbergs-self-esteem-scale>.
- Seara, L. *Color Psychology*. İnternet videosu, 1 Mart, Erişim Tarihi: 14 Ocak 2017 <https://vimeo.com/169046276>
- Sözen, M. 2009, 'Türk Kısa Filmlerinde Ses Tasarımı ve Örnek Uygulamalar', *Journal of Selçuk Communication*, 5 Nisan, Erişim tarihi 09 Eylül 2017, <http://www.iletisim.selcuk.edu.tr/dergi/gs/ocak2009.pdf>.
- Truby, J. 2012, *Senaryo Anatomisi*, çev. F. Uncu, Dharma Yayınları, İstanbul.

EKLER



EK A:

FİLİZ FİLMİNİN SENARYOSU

İÇ- SOYUNMA ODASI- GÜN

Boş, soğuk, duvarları ve yerleri beyaz fayansla kaplı bir soyunma odası.

Duvarda yumruğunu sıkarak, zafer çığlığı atmış ünlü bir kadın tenisçinin posterini asılıdır. Arkası bize dönük bir şekilde oturmuş bir kız çocuğu, saçından çektiği bir tel ile oynar. Kırmızı saplı bir tenis raketi ise, sahibini beklercesine kalorifere dayanmıştır. Kız daha sonra saç telini çekerek yere atar. Daha sonra yerde bir sürü saç teli olduğunu fark ederiz.

DIŞ- TENİS KULÜBÜ- GÜN

Renkli şekerlemeler ile süslenmiş bir pasta üzerine; on dört-on beş yaşlarında, kafasını gölgelemiş bir şapka, elinde kırmızı saplı raket olan, esmerce, zayıf ve naif gülümsemesi FİLİZ¹ fotoğraflanmıştır. Filiz'in iki omzunu ise bir erkek eli sıkı sıkı kavramıştır. Kavrayan kişinin omuzlarından yukarıya pastaya sığmadığı için kesilmiştir. Pastanın üstünde "Şampiyon olmaya adım adım!" yazılmıştır.

Arka planda TOP SESLERİ², insanların çoğunlukla çocukların KONUŞMA SESLERİ, KUŞ SESLERİ birbirine karışarak uğultu halinde duyulmaktadır. Bir erkek eli pastanın ortasında bulunan kızın yüzüne bıçağı sokarak pastayı bölmeye başlar, arka plandan ALKIŞ SESLERİ duyulur.

FİLİZ³

DIS- TENİS KULÜBÜ – ÖĞLEDEN SONRA

Filiz⁴, zayıf kolları ile sıkı sıkı sarıldığı raketiyle tenis kortunda kendisine atılan toplara vurur. Terden alınına yapışmış halde olan sıkı sıkı at kuyruğu yaptığı saçları, toplara vurduka bir sağı bir sola gergince sallanır.

BABA, ellili yaşlarında, yaşına göre fit, ciddi ve irice bir adamdır. Topları tek tek Filiz'e atarken biryandan spor dünyasından kazandığı belli olan disiplin ve yaklaşımla, Filiz'in vuruşlarını eleştirir.

BABA

¹ Karakter sahnede ilk kez görüldüğünde, büyük harf ile yazılır.

² Senaryo kuralları gereği, ses tasvirleri büyük harf ile yazılmaktadır.

³ Filmin başlığının yazıldığı kısım

Kızım süpür! Altına gir! Eveet, çek şimdi!

Filiz, babasının bir sağa bir sola attığı toplara nefes nefese koşarak, dediklerini uygulamaya çalışır.

BABA

Koş koş koş... Hani kontinental!⁵

Filiz üst üste topu karşı tarafa fileden geçiremeyerek, fileye takar. Gözü arada babasına kayar, hataya karşı takındığı ifadesini görünce dikkati dağılır ve panikler. Babası yanına gelerek Filiz'in elini tutarak kendisi hareketi gösterir.

BABA

Kızım böyle geldin (kendi raketiyle taklit ederek), eğileceksin altına gireceksin daha sonra süpüreceksin, bu kadar basit!

Baba daha sonra topları atmaya devam eder, yan taraftan geçen biri seslenir.

ERKEK (SES)

Hocam kolay gelsin!

Baba gözlerini ve dikkatini kızı ile olan antrenmandan ayırmadan, sadece adama doğru elini öylesine sallayarak karşılık verir. Filiz bir yandan sağa sola koşturmaya devam ediyordur.

BABA

Aferin sana, böyle! Evet şimdi güçlü vur... (biraz bekler)
Kızım güçlü vur!

Filiz vurmaya çalışırken topu tekrar fileye takar.

BABA

Neden?

FİLİZ

...

⁵ Teniste bir vuruş türü

Baba bir şey demeden gözlerini Filiz'e bıkkınlıkla dikmiş halde bakmaktadır.

FİLİZ

(Zayıf bir sesle) Eğilmedim?

BABA

Eğilmedin.

Ara verdiklerinde, Filiz dinlenmek için sahanın kenarındaki banka oturur. Küçük göğüs kafesi hızlı nefes almaktan bir aşağı bir yukarı iner. Baba yanına gelerek sırtına terini alması için havlu koyar. Spor çantasının içinden içinde yeşil renkli sıvı bulunan bir içecek çıkararak Filiz'e uzatır. Filiz istemeyerek uzanır, zorla bir yudum içer. Midesi bulanır. Yüzünü ekşitir. Babası içmesini işaret eder.

DENİZ, Filiz'in yaşlarında, ondan daha uzun boylu ve yaşına göre daha çok gelişmiş, daha dışa dönük bir kızdır. Kortta koşarak ısınma hareketlerine başlar. Deniz bir ara Filiz'e bakar ama Filiz gözlerini kaçıır.

Baba ve Filiz çalışmaya devam ederken, Deniz'de toplara vurmaya başlar. Yaşına göre toplara çok sert vuruyor, profesyonel bir şekilde bu oyunu oynadığını gösteriyordu. Filiz, babasının da arada dikkatle Deniz'e baktığını fark eder. Babanın gözlerinde hafif bir endişe vardır.

ARABA- GÜN- DAHA SONRA

Antrenman sonrası eve dönerken, Filiz ön koltukta babasının yanında oturmuş camdan dışarıyı izler. Baba da arabayı sürerken bir yandan telefonu ile uğraşıyordur. İkisi de sessizdirler. Baba, Instagram'da kızı adına açtığı ama kendisinin kontrol ettiği Juniorplayer_FilizYıldız adlı hesaptan, Filiz'in kutlama pastasını paylaşarak, fotoğrafın altına #sıradamillitakım #bizdedurmakyok #çalışmayadevam etiketlerini ekler.

İÇ- FİLİZ'İN EVİ – SALON- GÜN

Üzerinde taze sıkılmış meyve suyu, avokado tabağı, otlu omlet gibi özenle hazırlanmış sağlıklı yiyeceklerin donatıldığı kahvaltı masasında, Filiz ve babası kahvaltı ederler. Filiz iştahsız bir halde lokmaları yutmaya çalışıyordur. Baba dilimlediği avokadolardan birkaç tanesini sormadan Filiz'in önüne koyar ve içeri gider.

Filiz babası gittiğinde hemen önündeki omletten büyük bir parça ve avokadoları alarak peçeteye sarar ve spor şapkasının altına saklar.

DIŞ- PARK – GÜN

Filiz ve babası, ikisinin de üzerinde aynı eşofman beraber parkta ritimle koşarlar. Baba biraz önünde kaldığı zaman, Filiz şapkasının altından sakladığı kahvaltısını çıkararak çimlere fırlatır. Beraber merdivenlerden inip çıkarlar, ısınma hareketleri yaparlar.

Daha sonra baba çantasından antrenman lastiği çıkarır. Lastiği Filiz'in beline bağlar. İlerleyerek ağacın dibine bir taş koyar. Filiz'in arkasına geçerek lastiğin ucunu tutar. Filiz taşa doğru atılarak, ona ulaşmaya çalışır ve ilerlemeye çalıştıkça babası arkasından çekiyordur.

BABA

Ritimle yap, nefes al, nefes al, haydi, çek!

Filiz tüm gücüyle ileri atılmaya devam eder ama taşın yakınına yaklaşamaz. Yanlarından sahibinin tuttuğu tasmaını çekiştirerek ilerlemeye çalışan bir köpek geçer.

BABA

Haydi kızım daha güçlü ol, direnç göster bana

Filiz çabalar ama taşa ulaşamaz.

BABA

Tamam gel bırak

Baba ipleri çözerken Filiz'in ince ve zayıf kollarına bakar.

BABA

İyice zayıfladın, yemek yemiyorsun. Özel içeceğini bitirmiyorsun

Dinlenmek için bir banka oturarak, karşılarındaki oyun parkında oynayan çocukları izlerler. İkisinin de elinde yeşil renkli vitaminli içecek vardır. Parktaki çocuklar, kaydırdan kayarlar, demirlerde sallanırlar, gülerler, şakalaşırlar kısacası çocuk olurlar. Baba dikkatlice o çocukları gözlemler, yüzünde onaylamayan bir ifade vardır. Kızına sarılarak kendisine doğru çeker. Filiz ise kenarda, telefonda açtıkları müzikle aynı dans hareketlerini yapmaya çalışan genç kızlardan oluşan arkadaş grubuna, beraber eğlenmelerine hayranlıkla bakar.

DIŞ- TENİS KULÜBÜ – KORT- GÜN

Filiz, iki ayağını birbirine bağlayan antrenman kelepçesi ile, kendisine atılan tenis toplarını karşılar. Daha sonra farklı antrenman aletleri ile babasıyla çalışmaya devam eder. Bu sırada yan kortta Deniz antrenmana ara vermiş, kız arkadaşı ile konuşup gülüşmektedir. Filiz, kortun tellerine ellerini dayamış halde onların kafa kafaya vermiş halde iyi zaman geçirmesini izler.

İÇ- FİLİZ'İN EVİ – SALON- GÜN

Filiz, önüne serilmiş, çeşitlerin bol olduğu kahvaltısından bir parça alarak, şapkasının altına saklar.

İÇ- TENİS KULÜBÜ- SOYUNMA ODASI- GÜN

Filiz sırtında nerdeyse kendisi kadar olan sırt çantası ile, soyunma odasına girer. İçeriden kızların konuşma ve gülüşme sesleri gelmektedir. Filiz kızların olduğu içerideki odaya geçmeden önce, kapısında kararsızlık yaşar. İçeri girer, Deniz ve diğer kızlar ona bakarlar. Filiz dolabına doğru ilerleyerek kilidini açmak için eğilir. Eğildiğinde şapkasına ağırlık yapan yemek yüzünden şapkası düşer ve peçeteye sarılmış yemek ortaya saçılır. Deniz ve kızlar durumu anlayabilmek için susarlar. Filiz ise kıpkırmızı olmuş yere bakıyordur. Kızlar sessizce odadan çıkarlar, daha sonra kahkahaları duyulur. Deniz ise, çıkmamış kapının girişinde beklemiştir. Filiz dönüp ona bakar.

DENİZ

Naber?⁶

FİLİZ

İyi...

DENİZ

Nası gidiyo?

FİLİZ

İyi...

DENİZ

Hazır mısın maça?

⁶ Senaryoda diyaloglar konuşma dili ile yazılmaktadır.

FİLİZ

(Hemen cevap vermez, düşünür) Küs müyüz?

Deniz yerde, peçete ile ortaya saçılmış omlete bakar ve Filiz'e gülümser. Filiz de o gülünce gülmeye başlar. Beraber çocuklara özgü kıkırdayarak, gülerler.

DIŞ – TENİS KULÜBÜ- GÜN- BİRAZ SONRA

Filiz ve Deniz yan yana, ellerinde raketler konuşarak, gülerken ilerlerler. Filiz babasının kulübün kafe kısmında oturmuş diğer antrenörlerle muhabbet ettiğini görür. Kafenin önünden hızlıca geçer.

DIŞ – TENİS KULÜBÜ- ANTRENMAN DUVARI – BİRAZ SONRA

Filiz ve Deniz beraber açık havanın, arkadaşlıklarının, kafalarına göre spor yapmanın tadını çıkarırlar. Duvara karşı top atarlar, karşılamaya çalışırken gülüşürler, birbirlerini zorlarlar. Telefonda video izleyerek konuşurlar, yapacakları maç, rekabet umurlarında olmadan çocuk olurlar. Telefonda pop bir şarkı açarak, yan yana dururlar ve bir anda aynı hareketleri yaparak dans etmeye başlarlar. Filiz dansın sonuna geldiklerinde, uzaktan babasının kendilerini izlediğini görür.

İÇ- ARABA- AKŞAM ÜSTÜ

Babası ile Filiz arabada konuşmadan eve dönmektedirler. Filiz'in yüzü asıktır. Bir süre daha konuşmadan ilerlerler. Baba arada dikiz aynasından Filiz'e bakar.

BABA

Hayatının ve kariyerinin dönüm noktası geldi. Yıllardır buna hazırlandık.
Bu maç çocuk eğlencesi değil. (Filiz'e bakar)
Dinliyor musun?

Filiz kafasını ters yönde çevirmiş camdan dışarı bakmaktadır.

BABA

Bir süredir bu ruh halindesin, nedenini de biliyorum.
Bu zayıflıkla bu iş olmaz kızım

Filiz saçıyla oynamaya ve saçını çekiştirmeye başlar. Babası konuşmaya devam ettikçe, tek tek telleri koparır.

DIŞ -TENİS KULÜBÜ- KORT- GÜN

Filiz soyunma odasından çıktığında, Deniz ile karşılaşır. Deniz ona gülümser ama Filiz, Deniz'i görmemezlikten gelerek yanından geçer. Deniz arkasından bozulmuş bir halde bakabilir.

DIŞ -TENİS KULÜBÜ-KORT- DAHA SONRA

Hava kararmak üzeredir, kortlar boşalmış, insanlar yavaş yavaş dağılmıştır. Filiz, karşısında top makinesi ile antrenman yapar. Baba ise kortun dışında oturmuş ciddiyle kızını izler.

Antrenman bittiğinde, kızının omzuna havlusunu koyar, eline içeceğini verir. Kızına sarılır.

BABA

Odaklanmıştın, kafan dağılık değildi, her vuruş doğruydun.
(Ellerini beşlik için kaldırır) Hazırız biz...

Filiz beşliğe karşılık verir. Baba daha sonra kortun önünde kızının fotoğrafını çeker.

İÇ- ARABA- AKŞAM ÜSTÜ

Filiz, babasının telefonunu almış az önce çektiği fotoğrafa bakmaktadır. Daha sonra instagram'da Deniz'in profiline girer. Eski fotoğraflara iner. Dikiz aynasından babasına bakar, babası dikkatini yola vermiştir. Eski fotoğraflara geldiğinde arasından birini açar. Fotoğrafta Deniz ve Filiz, aynı takım tenis kıyafetiyle, kortta birbirlerine yanaklarını bastırılmış ve sarılmış halde poz vermiştir. Başa bir fotoğrafı açar. Onda beraber kupa kaldırmışlardır.

BABA

Sana büyük gün öncesi bir sürprizim var...

Filiz telefon ekranını kapatarak babasına bakar.

DIŞ- LUNAPARAK- DAHA SONRA

Filiz ve baba çarpışan arabaları izlemektedir. Filiz mutlu gözükür. Çarpışan arabalar durup sıra diğer binecek gruba geldiğinde Filiz atılarak babasından uzaklaşarak bir araba seçer. Daha sonra yer yer darbeler alarak ilerlemeye başlar. Ağzı kulaklarındadır. Fakat büyük bir çarpma darbesi alarak ani bir hareketle öne doğru eğilir, boynunu tutar. Daha sonra düşünceli bir ifadeyle arabayı sürmeyi bırakır. İnsanların ona çarpmasını ister. Eğer sakatlanırsa tenis oynayamayacak ve dertleri sona erecektir.

Daha sonra ileride babasını görür. Babası ona gülümsüyordur. Hızlıca ilerleyerek babasına çarpar.

DIŞ- TURNUVA ALANI- GÜN

Maç anonsları yapılırken, Filiz soyunma odasında oturmuş nefes alışverişleri hızlanmış, stresli bir şekilde, babasının ayakkabılarını özenle bağlamasını izler. Baba ayakkabının iplerine yaptığı düğümü açarak, bir daha düğüm yapar.

Soyunma odasında çıkarak, maçların yapıldığı kortlara doğru ilerlerler. Baba Filiz'in iki omzundan tutmuş, kendine çekmiş, sahibinin kim olduğunu gösterir halde diğer ailelerin yanından geçerler.

Kortun önüne geldiklerinde baba Filiz'in son dokunuşlarını yapar. Kızıyla yüz yüze gelmek için eğilir.

BABA

Hazır mısın?

Filiz kafa sallar.

BABA

Rakibi önce...

FİLİZ

...analiz et

BABA

Rakibin hep...

FİLİZ

...zayıf yönüne oyna

BABA

Rakibin top dışarda kararlarına...

FİLİZ

...güvenme

Filiz, kendi gireceği kortun önünde bekleyen Deniz'i görür. O da heyecanlı, korkmuş, tedirgin bir şekilde maçı bekliyordur. Filiz'in hafiften gözleri dolar. Babası da Elif'i görmüştür. Arka plandaki sesler artık kaos haline gelmiştir. Baba Filiz'e dikkatle bakar.

BABA

En önemlisi, rakibin senin...

FİLİZ

...

BABA

Rakibin senin?

FİLİZ

...arkadaşın değildir

Babası Filiz'in şapkasını düzeltir, tepesine öpücük kondurur. Eline yeşil renkli içeceğini verir. Filiz, Deniz'e bakar. Deniz onu görmezden gelerek çantasından raketini çıkarır. Filiz, turnuva ışıkları, kalabalık gürültüsü, anonsun yankılanan sesi eşliğinde bütün içeceği kafasına diker.

Filiz korta girer, hakem yazı-tura atarak servis atacak kişiyi belirler. Filiz daha sonra kortta yerini alır. Topu çıkarır, sektirir. Duraksar. Babasına bakar. Topu sektirir, servis atmak için havaya fırlatır. Raket topa vurmaz, top yere düşer. Filiz eğilerek içtiği bütün sıvıyı sahanın ortasına kusar. Kafasını kaldırır, etrafına bakar. Ortama sessizlik hakim olmuştur. Deniz Filiz'e şok olmuş bir halde bakar. Filiz izleyicilerin tarafına, babasına doğru bakar.

Filiz gelen öğürme dalgasını durduramaz ve bir kere daha kusar.

