T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANASANAT DALI

SİNEMASAL ANLATIMIN BİR UNSURU OLARAK DİYALOG

Yüksek Lisans Tezi

SEVRA BAKLACI

İstanbul, 2018

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA ve TELEVİZYON ANASANAT DALI

SİNEMASAL ANLATIMIN BİR UNSURU OLARAK DİYALOG

Yüksek Lisans Tezi

SEVRA BAKLACI

Danışman: PROF. SEMİR ASLANYÜREK

İstanbul, 2018

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **Sevra BAKLACI**

Anasanat Dalı : **Film Tasarımı**

Tezin Adı : **Sinemasal Anlatımın Bir Unsuru Olarak Diyalog**

Jüri Komisyonu tarafından 26 /06/2018 tarihinde yapılan **Tez/Sergi/Proje/Esermetni** savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**Kurumu**	**İmza**
Prof. Semir ASLANYÜREK	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Asıl Jüri Üyeleri		
Prof. Selahattin YILDIZ	Maltepe Üniniversitesi G.S.F	
Dr. Öğr. Üyesi Nigar ÇAPAN KAVRUK	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Yedek Jüri Üyeleri		
Prof. Oktay YALIN	Maltepe Üniniversitesi G.S.F.	
Dr. Öğr. Üyesi Yüce SAYILGAN	Marmara Üniversitesi G.S.F	

Adı geçen öğrencinin 26/06/2018 tarihindeki mezuniyeti, yukarıdaki bilgileri ve jüri komisyonu kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun ...../...../.....tarih ve..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK

Müdür

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Sevra Baklacı
Anasanat Dalı	: Sinema ve Televizyon
Programı	: Sinema ve Televizyon
Tez Danışmanı	: Prof. Semir Aslanyürek

Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Haziran 2018
Anahtar Kelimeler	: Diyalog, film diyaloğu, sinemasal anlatım

ÖZET

SİNEMASAL ANLATIMIN BİR UNSURU OLARAK DİYALOG

Sesle ilgili gerekli teknolojik gelişimin sağlanması sonucunda diyalog, sesin temel unsurlarından biri olarak sinemaya girmiş ve filmin anlatım yapısında önemli değişiklikler meydana getirerek çeşitli işlevler yüklenmiştir. İlk zamanlarda diyaloğun, sessiz sinemanın görsel gücünü sarsacağını düşünen dönemin sinema otoriteleri bu gelişmeye endişeyle yaklaşmış, bir kısmı ise bunu tarihsel bir zorunluluk olarak kabul etmiştir. Günümüzde film senaryosu yazan hemen herkes karakterlerine diyalog yazmakta fakat çoğunlukla bunu ince eleyip sık dokumadan yapmaktadır. Oysa diyalog, varlığıyla da yokluğuyla da filmin dramatik olarak biçimlenmesini kritik bir şekilde etkilemektedir. Diyaloğun önemine rağmen sinema alanında yapılan çalışmalarda diyalog, çoğunlukla ihmal edilen bir konu olmuştur. Son yıllarda yurtdışında bu alandaki çalışmalar görece olarak artmış olsa da, konu üzerine olan yazın çok sınırlı kalmaya devam etmektedir. Hem teoriye hem de uygulamaya odaklanan bu çalışma, diyaloğun sinemadaki fonksiyonunu irdeleyerek ilgili alanyazına ve alandaki uygulamalara katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

GENERAL INFORMATION

Name and Surname	: Sevra Baklacı
Field	: Cinema and Television
Programme	: Cinema and Television
Supervisor	: Prof. Semir Aslanyürek
Degree Awarded and Date	: Master - June 2018
Keywords	: Dialogue, film dialogue, cinematic narration

ABSTRACT

DİALOGUE AS AN ELEMENT OF CİNEMATİC EXPRESSİON

As a result of the necessary technological development related to sound, dialogue has entered into cinema as one of the basic elements of voice and has brought various functions by bringing important changes in the expression of film. In the early days, the cinematic authorities of the era who considered that the dialogue would shake the visual power of the silent movie approached this development anxiously, and some considered it as a historical necessity. Nowadays, almost all scenario writers write dialoguefortheir characters, but mostly they do it without going over it with a fine tooth comb. However, dialogue critically affects the dramatic shaping of amovie both by its existence and its absence. Despite the importance of dialogue, it has often been neglected in studies conducted in the field of cinema. In recent years, studies in this area have increased relatively broad, but the literature on the subject remains very limited. This study focuses on both theory and practice and aims to contribute to the related literature and the applications in the field by examining the function of dialogue in cinema.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmamın her aşamasında desteğini, bilgisini ve sabrını esirgemeyen kıymetli hocam, tez danışmanım Sayın Prof. Semir Aslanyürek'e,

Yüksek lisans eğitimim boyunca bilgi ve tecrübelerinden faydalandığım değerli hocalarım Yrd. Doç. Sayın Nigar Çapan Kavruk ve Sayın Engin Ayça'ya,

Çalışmalarım boyunca desteklerini esirgemeyen arkadaşlarım Volkan Budak, Ramazan Yüksel, Gülten Taranç, Cevahir Çokbilir ve Caner Bingöl'e,

ve sevgili aileme…

teşekkürü borç bilirim.

İstanbul, 2018 Sevra BAKLACI

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET.....iv

ABSTRACT.....v

TEŞEKKÜR.....vi

İÇİNDEKİLER.....vii

ŞEKİLLER LİSTESİ.....ix

GİRİŞ.....1

1. BÖLÜM

DİYALOG

1.1. Diyalog Kavramı.....4

1.2. Film Diyaloğu.....5

1.3. Film Diyaloğunun Diğer Diyalog Türlerinden Farkları.....6

1.3.1. Film Diyaloğu ve Doğal Diyalog.....6

1.3.2.Film Diyaloğu ve Dramatik Diyalog.....9

1.3.3. Film Diyaloğu ve Edebi Diyalog.....12

2. BÖLÜM

KURAMCILARIN DİYALOĞA İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ

3. BÖLÜM

FİLME EKLENEN DİYALOĞUN FİLMİN ANLATIM YAPISINDA YARATTIĞI DEĞİŞİKLİKLER

3.1. Oyunculuk.....22

3.2. Kurgu.....25

3.3. Mizansen.....28

3.4. Anlatıcı (Dış) Ses.....31

3.5. Sessizliğin Dramatik Bir Öğe Olarak Kullanımı.....33

3.6. Diyalog ve Müzik İlişkisi.....37

4. BÖLÜM

SİNEMADA KLASİK (GELENEKSEL) VE MODERN ANLATIDA DİYALOG

4.1. Klasik Anlatıda Diyalog.....40
4.2. Modern Anlatıda Diyalog.....41
5. BÖLÜM
ÖRNEKLERLE DİYALOĞUN İŞLEVLERİ VE KURALLARI
6. BÖLÜM
DİYALOGSUZ BİR FİLM DENEMESİ: KABUS
6.1. Filmin Üretimi.....66
6.2. Senaryo.....67
6.3. Ayrıntılı Çekim Senaryosu.....68
SONUÇ.....73
KAYNAKÇA.....80

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 1:Kâbus Filmi.....67

GİRİŞ

Bir dizi teknolojik buluş sonucunda ortaya çıkan sinema, teknolojinin seyrini takip etmiş ve ona göre biçimlenmiştir. Ses ile ilgili kaydedilen gelişmeler sonucunda sinemaya dâhil olan diyalog, filmin anlatım yapısında önemli değişiklikler meydana getirmiştir. Bu değişiklikler özellikle mizansen, oyunculuk ve kurguda meydana gelirken sesle birlikte sessizliğin de filmde dramatik kullanımı ve diyaloğun müzikle etkileşimi söz konusu olmuştur. Ancak sesin sinemaya girmesi, özellikle ilk zamanlarda filmleri görsel araçlarla ifade etme ihtiyacından kurtarmış, böylelikle hayal gücü ve yaratıcılık boşa veya tembelliğe girmiş; nedensellik ilkesi çerçevesinde görüntü sunumundan anlam üretme motivasyonu gücünü kaybetmiştir.

Diyaloğun sinemadaki varlığı, dönemin sinema otoriteleri tarafından uzun süre tartışılıp sinema sanatı açısından endişe verici bir gelişme olarak değerlendirilse de günümüzde diyalog, sinemadaki yerini sağlamlaştırmıştır. Ancak son yıllarda diyaloğu olabildiğince azaltmaya, daha çok görüntülere dayanmaya çalışan yeni yönelimler de kendini hissettirmektedir. Bu, sinemanın doğası ve estetiği açısından doğru bir yaklaşımdır. Çünkü sinema her şeyden önce görüntüdür ve sinemada anlatımı mümkün olan en yüksek düzeyde görüntü yüklenmelidir. Ancak burada diyaloğa tamamen karşı olmaktan çok, diyaloğun arkasına saklanarak görselliği ihmal etmeye karşı olmak gerektiği söylenebilir.

Semir Aslanyürek'in (2014) film diyaloğu ile ilgili "Sinemanın en zayıf halkası senaryo, senaryonun en zayıf halkası ise diyalogdur" tespiti önemlidir. Bu bağlamda film diyaloğun ne olduğunun; günlük diyaloglar ile diğer sanatlarda kullanılan diyaloglardan farklarının, kurallarının ve işlevlerinin bilinmesi, filmin dramatik yapısını doğru kurmak bakımından önemlidir. Filmin sesini oluşturan unsurdan biri olan diyaloğun sinemasal anlatı içindeki yerinin ne olduğu sorusu bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Çalışmanın hedefi filme sonradan dahil olan diyaloğun filmin dramaturjisine hangi koşullarda katkı sağlayacağını ortaya koymaktır.

Bu nedenle çalışmayı, konunun bütünsel bir biçimde görülebilmesine ve film diyaloğu ile ilgili akademik birikimlerin uygulamaya aktarılmasına katkı sağlayacak bir çalışma olarak nitelemek mümkündür.

Diyaloğun, sinemadaki yerini yapaylıktan uzak, estetik ve işlevsel bir biçimde alması için sinemasal diyalog üzerinde daha çok durulması oldukça önemlidir. Oysa Türkiye'de bugüne kadar sinema konusunda temel ilgi alanı olarak çalışan hiçbir araştırmacı sırf diyalogla ilgili tüm resmin görülebileceği bir kaynak yayınlamamıştır. Yazılan birkaç akademik makale ile dramaturji veya senaryo kitaplarındaki alt başlıklar altında verilen ve genellikle birkaç paragrafı geçmeyen yüzeysel bilgiler haricinde, konuyla ilgili yazın çok yetersiz görünmektedir. Konuyla ilgili bilgi tabanı, geliştirilmeye ihtiyaç duymaktadır.

Çalışmada; filmsel diyaloğun yapısına, diğer sanat türlerinde kullanılan diyaloglardan farklarına, sinemasal anlatıdaki yeri ve işlevlerine, bir filme hangi koşullarda değer ve anlam katacağına, karaktere ve bütüne nasıl uyum gösterebileceğine odaklanılmış; konu tanımlar, karşılaştırmalar, tartışmalar ve çeşitli filmlerden seçilen örnek diyaloglar üzerinden ortaya konmaya çalışılmıştır. Film diyaloğu son derece detaylı bir konu olduğundan, diyalogun ses özellikleri ve teknik durumu gibi konulara değinilmemiştir. Ayrıca çalışmada kurmaca filmlere odaklanılmış, diğer türler, kapsamı aşacağından çalışmanın dışında tutulmuştur.

Çalışmanın ilk bölümünde diyaloğun ne olduğu üzerinde durulmuş, film diyaloğu ve türleri açıklandıktan sonra, sınırlarını belirleyip daha iyi anlaşılmasını sağlamak amacıyla film diyaloğu; doğal diyalog, dramatik diyalog ve edebi diyalog ile karşılaştırılmış, film diyaloğunun diğer diyalog türlerinden farkları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde, diyaloğa olumlu ve olumsuz olmak üzere iki farklı açıdan yaklaşan sinema kuramcılarının görüşlerine yer verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, filme eklenen diyaloğun filmin anlatım yapısında yarattığı değişiklikler; oyunculuk, kurgu, mizansen, anlatıcı ses, sessizliğin dramatik bir öğe olarak kullanılması ve diyaloğun müzik ile etkileşimi olarak altı başlık halinde ele alınmıştır.

Dördüncü bölümde ise sinemada klasik ve modern anlatıda diyaloğa bakış açıları ele alınmıştır.

Beşinci bölümde, diyaloğun kuralları ve işlevleri birçok film diyaloğu üzerinden incelenmiş ve analiz edilmiştir.

Çalışmanın son bölümünde ise elde edilen verileri desteklemek amacıyla tasarlanıp çekilen “Kabus” adlı diyalogsuz kısa filme yer verilmiştir. Böylece anlatımı diyaloglara yüklemeden, görselliği kuvvetli bir dil oluşturmanın imkânları denenmiş, elde edilen çıktılar tezin sonunda sunulmuştur.

1. BÖLÜM

DİYALOG

1.1. Diyalog Kavramı

Diyalog kelimesinin kökeni Fransızca dialogue "karşılıklı konuşma, diyalog" sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük eski Yunanca diálogos "söyleşme, karşılıklı konuşma" sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük eski Yunanca lógos "söz, konuşma" sözcüğünden dia önekiyle türetilmiştir. Tarihte diyalog kelimesinin geçtiği en eski kaynak (1931) : "Güzel bir Fransız filmi görmek ve tam Paris şivesiyle söylenen bir diyalog dinlemek isteyenler."dir. Bu kaynak, kayıtlara geçmiş ve bu kelimenin kullanıldığı yazılı ilk kaynaktır. Kullanımı daha öncesinde sözlü olarak veya günlük hayatta yaygın olabilir. (https://www.etimolojiturkce.com/kelime/diyalog, 2018)

Diyalog kavramı etimolojik açıdan ele alındığında Yunanca ve Fransızca ile bağlantısı ortaya çıkmaktadır. Bu durum göstermektedir ki, bilimi ve sanatı felsefi bir nokta buluşturan Yunan medeniyeti ve modern sanatın kaynağını oluşturan Fransız kültürü, diyalog kavramına büyük önem vermiştir. Zira insanın iç dünyasında beslediği duygu ve düşünceler adına ne varsa hepsinin dışavurumunun tezahürü olan diyalog, bu bakımdan edebiyat ve sahne sanatlarının vazgeçilmez bir yapı taşını teşkil etmiştir. Sinema ise sessiz doğmuş olması münasebetiyle yola diyalogsuz çıkmış, gelişen teknoloji ile birlikte diyaloğu sonradan bünyesine dahil etmiştir.

Diyalog kelimesi; tiyatroda piyes karakterleri arasında geçen konuşma biçiminde, edebi yapıtlarda kahramanlar arasındaki sohbet formunda, felsefede tartışılmak istenen konunun açıklanmasında veya politikada farklı görüşlere sahip tarafların anlaşma amacıyla aralarında yürüttükleri ilişki şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu kavramın kullanıldığı bir başka alan olan sinemada diyalog, ancak 1927 yılından itibaren ses efektleri ve müzikle birlikte film sesini oluşturan bileşenlerden biri olarak sinemaya dahil olmuştur.

1.2. Film Diyaloğu

Sinemada diyalog dört türde var olabilir:

Diyalog: Filmsel sahnede iki veya daha fazla kişinin konuşmaları, mülakat, sohbet ve replikler.

Yazar Metni: Buna ayrıca sunucu metni veya yazarın yorumu da diyenler vardır. Bazen film kahramanlarından birinin mevzuu yorumlayan sesi kadr dışından filme eşlik eder. Bazı hallerde bu tür yorumları birkaç ses birden yapabilir.

Kare Dışı Monolog veya Diyalog: Film yönetmeninin bu yaklaşımı, izleyicinin filmin kahramanlarını görmediği fakat seslerini işittiği durumlarla örtüşmektedir. Filmin kahramanları o anda katılmadıkları veya daha önce katıldıkları olayların gelişimine bir yorumcu olarak eşlik edebilirler.

İç Monolog (İç Ses): İnsan çoğu kez sözcükleri sesli bir şekilde telaffuz etmeden kendi kendine birtakım muhakemeler yapar. Yeşilçam'da kafa sesi diye tabir edilen iç monoloğun beyaz perdedeki karşılığı böyle bir durumla örtüşmektedir. Filmin kahramanları dudaklarını kıpırdatmadan, ağızlarını açmadan rollerini icra eder fakat bu sırada da kadr dışından sesleri yankılanır. Oyuncular kendi kendilerine veya tahayyül ettikleri partnerleriyle konuşmaktadırlar.

Diyalog çoğunlukla, bir kişinin konuşması anlamına gelen monoloğun karşıtı olarak anlaşılagelmiştir. Öyle ki eğer diyalog iki veya daha fazla kişinin birbiriyle konuşma eylemi ise, monolog bir kişiye özgü konuşma eylemi olarak tanımlanmaktadır. Ancak kimi edebiyat kuramcıları, roman gibi hacimli edebi yapıtlardaki monologların yüzeysel biçimde monolog, derin anlamda ise yazar ile kendi kahramanları arasında olduğu gibi, yazar ile okuyucu arasındaki diyaloglar olduğunu iddia ederler. Aslında monoloğun özelliği, konuşma sırasının birinden bir diğerine geçmemesinde yatmaktadır. Bu nedenledir ki monoloğa, diyaloğun kişiye özel hali demek mümkündür.

Sinema yazınında genellikle her türlü konuşma "diyalog" terimiyle tanımlandığından bu çalışmada da diyalog, yukarıda bahsedilen dört türlü konuşmayı kapsayan geniş anlamı ile kullanılmıştır.

1.3. Film Diyaloğunun Diğer Diyalog Türlerinden Farkları

Sinema, diyaloğu kendinden önce var olan sanatlardan genellikle doğrudan almış; zamanla kendi koşullarına uydurmaya çalışmıştır. Bu bağlamda sinema diyaloğunu, sanatın diğer kolları olan edebiyat ve tiyatroda kullanılan diyalogdan ayırmak gerekir. Film diyaloğu ile doğal diyalog ayrımını yapmak da sinema diyaloğunun sınırlarını çizmek ve daha net bir biçimde anlaşılmasını sağlamak açısından önemlidir.

1.3.1. Film Diyaloğu ve Doğal Diyalog

Günlük hayatta insanlar hemen her gün öteki insanlarla konuşur, diyaloglar üretirler. Bu da "doğal" diyalog ile film diyaloğu arasındaki ilişkiyle ilgili "İyi bir film diyaloğu günlük, doğal bir konuşma mı olmalıdır?" sorusunu gündeme getirmektedir. Film diyaloğunun doğal bir konuşma olarak kabul edilmesi, geçmişten bu yana düşülen hatalı bir inançtır. İyi bir film diyaloğu doğal bir diyalog değildir, sadece doğalmış gibi görünmelidir. Günlük diyaloğu film diyaloğundan ayıran en önemli nokta ise film diyaloğunun doğaçlama gelişen; günlük diyaloğun aksine müdahale edilmiş, biçimlendirilmiş olmasıdır. Günlük hayatın bir parçası olan doğal diyalogda, belli bir bağlantı kurulmadan bir konudan ötekine atlanabilir. Tekrarların yanı sıra konu bütünlüğünde karmaşa söz konusudur. Metinde belli bir görev üstlenen film diyaloğunun ise akışı ve ritmi sağlamdır, karmaşa yoktur. Seçim ve düzeltmeye uğradığı halde dinleyiciye kendiliğindenmiş gibi gelir ya da iyi bir diyalog öyle görünmek zorundadır.

Birçok sinema kuramcısı, sinemasal diyaloğu sıradan dil veya gündelik konuşma yahut sohbet olarak nitelendirmektedir. Bu durumun büyük ölçüde, insanların sinema diyaloğuna çok alışık olmaları ve bu nedenle onu normal konuşma gibi görmelerinden kaynaklandığı söylenebilir. Özellikle film repliklerinin insanların gündelik iletişimlerinde yer bulması ve sinemasal diyalog ile sohbet arasındaki çizgiyi bulanıklaştırması bu algıyı güçlendirmektedir. Ancak bütün bunlara rağmen sinemasal diyalog ile sohbeti veya gerçek konuşmayı ayırt etmek, özellikle söz konusu benzerliğin bir yanlış algılama olması nedeniyle, önemlidir (Rauma, 2004, s.26). Sinemasal diyalog yazılır, yeniden düzenlenir, sansürlenir, süslenir, prova yapılır ve pratik yapılır. Dolayısıyla her zaman seyirci için tasarlanan bir üretimdir (Kozloff, 2000, s.16-18). Yaygın sinemasal diyalog bazen karakterlerin birbirlerini anlayamadıklarını veya aşırı gergin olduklarını vurgulamak için kuralları çiğner ve bunun

işaretlerini doğrudan anlatımla verir. Bir başka ifade ile sinemasal diyalog kuralları çiğniyorsa seyircinin buna odaklanmasına ve nedenlerini düşünmesine teşvik eder. Öte yandan sinemasal diyalogda konuşmaları gerçek hayattanmış gibi göstermek için bazen düşük cümle kullanımı veya başta söylenen ile sonda söylenenin alakasız olduğu durumlarda yaşanır. Ancak bu durumda bile net bir yön ve amaç vardır (Brady, 1994, s.57).

Sinemadaki diyaloglar oluşturulurken senaristler dramaturjinin gücünü en yaratıcı biçimde kullanacak tekniklere başvururlar. Günlük konuşmadaki rutinliğin yerine kısa zamanda en verimli ve izleyici açısından en çağrışım yapacak cümlelerin seçilmesi gerekliliği hâsıl olmaktadır. Bu sebepten gündelik hayatta cereyan eden soru cevaplı konuşmalar yerine daha diyalektik etkiler yaratacak eşleşmeler seçilmektedir. Yani bir şahıs sıradan bir soru soruyorsa sıradan bir cevap yerine izleyiciye film zamandan önce gelişmiş bir olaya dönük bilgiyi içeren bir başka soru ile karşılık verilebilir. Ya da sorulan soruya bambaşka bir cevap vererek, sanki bir görüş bir fikir beyan etmek de seçilen yöntemlerden bir tanesidir (Başol, 2010, s.525).

Örneğin: Birbirinden ayrılacak olan bir çiftin ilk sahnesinde adam ve kadın lokantada duvarın dibindeki masalardan birinde karşılıklı oturmaktadır. Kadraj genel plandadır. Ne isimlerini bildiğimiz ne de haklarında bilgi sahibi olduğumuz, profilleri gözüken karakterlerden kadın ve erkeğin bulunduğu kısımda yukarıda bir de duvar saati gözükmektedir. Saatin kaç olduğu net olarak anlaşılabilmektedir.

Kadın: (Adama bakmaktadır ve titrek bir sesle) Saat kaç oldu?

Adam: (Başını kaldırır hüzünlü biçimde kadına bakarak) Seni bir daha göremeyeceğim değil mi?

Bunun yanı sıra bir diğer yöntem ise görüş belirtmektir.

Kadın: (Başını kaldırır hüzünlü biçimde kadına bakarak) Saat kaç oldu?

Adam: (Başını kaldırır hüzünlü biçimde) Mutlu geçen onca zamanın değerini bilemeyip, şimdi sıradan bir anı sonsuza dek unutamayacak olmak çok tuhaf.

Sinemasal diyaloğun sohbetten farkını gösteren bir nokta da sunulurken tekrarlanamaz olmasıdır. Örneğin bir seyirci oyuncuya son cümlesini tekrarlamasını söyleyemez. Bu nedenle diyalog, seyircinin özellikle önemli bilgileri kaçırmayacağı derecede kolay anlaşılır olmalıdır (Luzzati, s.2007). Ayrıca sinemasal diyaloglar, günlük konuşmalarda önemli bir bileşen olan sosyal teması sağlamak için daha az kullanılır. Bu noktalar sinemasal diyaloğun günlük konuşmalardan veya sohbetlerden farkını net bir şekilde ortaya koymaktadır (Rauma, 2004, s.29).

Barbara Nicolosi (2015), filmsel diyaloğa ilginç bir tanım getirir ve şöyle der: "Bir arkadaşınla kavga ettikten sonra banyo yapmaya gidersin. Banyo sırasında dalarsın ve olan biten zihninde yeniden canlanır. Sonra kendi kendine, şunu ya da bunu söylemem gerekirdi, dersin. Sinema diyaloğu da bu şekilde olmalı. Yazarın güçlü ve eğlenceli bir film ortaya çıkarmak için, ideal bir tepkisi olduğu zaman her şey ziyafete dönüşür. Filmler, Hitchok'un da dediği gibi gerçeğin bir parçası değil turtanın bir parçası olmalıdır." (Peterson and Nicolosi, 2015). John Trubi de Nicolosi ile aynı görüşü paylaşır. Diyalog gerçek konuşma değildir; gerçekmiş gibi gelen fazlasıyla seçici bir dildir. İyi bir diyalog gerçek hayattaki konuşmalardan daha entelektüel, zeki, eğretilemeli ve daha iyi tartışılan bir konuşmadır. En az entelektüel ve eğitilmiş karakterler bile yapabileceğinin en yüksek seviyesinde konuşur. Karakter yanlış olsa bile gerçek hayatta olduğundan daha güçlü ve etkili bir şekilde yanlıştır (Truby, 2007, s.396-397).

Diyalogun ne olduğu veya nasıl olması gerektiği konusunda birbiriyle çakışan olduğu kadar, birbiriyle çelişen birçok görüş ortaya atılmıştır. Peki, "gerçek diyalog" diye bir şey var mıdır? Gerçek yaşamda söylenen hangi sözler veya kimlerin konuşmaları "gerçek diyalog" kapsamına girmektedir? Kabul edelim ki, bu soruya cevap vermek hiç de kolay değildir. Ancak mantıklı bir şey söylemek gerekirse rahatlıkla şunu söyleyebiliriz: Gerçek yaşamda söylenen, konuşulan her şey, saçmalıklar dâhil olmak üzere tüm sözler 'gerçek diyaloğa' aittir. Fakat bunların tamamı sinematografik değildir. Tıpkı bir senaryonun yazım sürecinde, söz konusu senaryonun dramaturjisini yapılandırdığımız zaman, nasıl ki cereyan eden tüm eylem ve olaylar senaryoya dâhil edilmeyip sadece ilginç olan, en çarpıcı olaylar ve kuşkuya yer vermeyecek kadar inandırıcı bir biçimde kurgulanıyorsa, diyalog yazıldığı zaman da aynen öyle kurgulanmaktadır. Ancak kurgu aracılığıyla yaşamsal gerçekliğin sanatsal

gerçekliğe dönüştürülmesi mümkündür. Sanatsal gerçekliği, yaşamsal gerçekliğe üstün kılan da budur. (Aslanyürek, 2014).

Sinemada diyalog aslında gerçek hayattaki konuşmaların senaryolaştırılmasından başka bir şey değildir. Buradaki can alıcı nokta, hikâyenin gerçek yaşamdan türetildiği vurgusu ile diyalogların bir anlamda seyirciye uygun hale getirilmek için işlenmesi yani kurgulanması arasındaki dengede yatmaktadır. İzleyici bir yandan seyredilen olayın (diyaloğun) gerçek yaşamda rahatlıkla mümkün olabileceğini düşünürken diğer yandan bu diyaloğun kendisine sunulmasının nedenini düşünmeli ve / veya rahatlıkla görmeli ve böylece hedeflenen dersi çıkarmalıdır (Korz, 2011, s.26).

İnsan her şeyi yapmaya yatkın olduğu gibi her şeyi söylemeye de yatkındır. Üstelik "dilin kemiği yoktur" diye bir itirafta bulunmuştur. Ancak sinemada zaman, gerçek dünyadaki zamandan farklı akar. Asheim'in belirttiği gibi gerçek yaşam hızına yakın bir hız sinema için oldukça yavaştır (Asheim 1949, s.109). Senarist, bazen otuz yıllık bir zaman dilimini iki saate sığdırır. Burada hayatın hangi gerçeklerini alıp hangilerini atacağı konusunda seçim yapmalıdır. Diyalog yazarken de benzer bir seçim yapılmak zorundadır.

Filmsel sahnenin daha gergin, daha kısa olması dolayısıyla senaryo yazarının az sözle çok şey anlatan diyalogu seçmeye, gereksiz kelimeler kullanmamaya ve söylenen kelimelerin tekrar edilmemesine özen göstermelidir (Aslanyürek, 2014, s.183-184). Robert McKee de sinemasal diyalogda olabilecek en az kelime ile mümkün olduğunca fazla şey söylenmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Bu kısa repliklerin önemsiz olacağı anlamına gelmez. Diyalogdaki replikler 'yığın' değildir, 'azaltma' da değildir. Aksine şiirde olduğu gibi oldukça yoğun bir anlatımı ve başka bir önemi kapsamaktadır (McKee, 1997, s.389). Mühim olan sinemada insana en ilginç şeyi en uygun zaman ve ortamda öz bir biçimde söyletmektir.

1.3.2.Film Diyaloğu ve Dramatik Diyalog

Sinemada diyalog, tiyatrodakinden tamamen farklıdır. Diyalog, tiyatronun en önemli anlatım unsurudur. Çünkü bir piyesin mesajı diyalogla iletildiği gibi, karakterlerin açığa çıkması ve anlaşmazlığın gelişmesi de diyaloğa bağlıdır. Yapıtın ana fikrinin genellikle doğrudan doğruya ve diyalog yoluyla, yani sözle dile getirilmesi tiyatro için doğal bir şeydir. Ne var ki, sinemada bu pek nadir rastlanan bir şey olduğu gibi, filmin ana düşüncesini sözle

dile getirmek abestir. Sinemada sözün değil, görüntünün yani resimsel tasvirlerin ve bu tasvirlerin devamlılığının dili önemlidir. Sinemada diyalog, belirli bir sınırı aştığı zaman filme zarar veren bir unsura dönüşür.

Tiyatral dramaturjide diyalog, düz yazıdaki yardımcı kategorisinden sıyrılıp tiyatral yapıtın temel biçimini düzenleyen bir kategoriye bürünür. Böylece tiyatral dramaturjide yazarın konuşması, sahnesel eylemi ayrıntılı bir şekilde tanımlayıp sahnesel olayları anlatması artık minimum düzeye inmiştir. Yani anlatı ve tanımlamalar oyunculara sadece ipucu verme vazifesini gören ve ağırlıklı olarak tamamen fonksiyonel karakter taşıyan "Çığlık atar", Sahneden çıkar", "Kahkaha atar" gibi kısa açıklamalara indirgenmiştir. Sonuç itibariyle tiyatroda, piyes kişiliklerinin diyalogları esas yükü taşımaktadır.

Diyalog piyeste karakterlerin açığa çıkması, çatışmanın gelişmesi ve sanatsal düşüncenin anlaşılmasını sağlayan en önemli elementtir. Piyesteki diyalog karakterin üç boyutunu açığa çıkarmalıdır. "Bu şahıs kimdi?", "Şu anda kim?" ve "İleride kim olacak?" sorularına ilişkin ipuçları vermelidir.

Tamamen diyalogsuz bir sinema mümkün iken diyalogsuz tiyatro düşünülemez. Sahnede insanların olmadığı; sadece eşyaların, dekorun veya hayvanların bulunduğu bir tiyatro tasarlamak mümkün değilken; diyaloğun hiç olmadığı, insanı işlemeyen; doğayı, hayvanı veya bir yapıyı anlatan bir edebi yapıt (hikâye, şiir) mümkündür. Buna karşılık tamamen diyalogsuz bir film –hatta filmler– tasarlamak mümkün olmaktan ziyade belki de sinematografın en önemli özelliklerinden biridir ve sinematografın çoğunlukla diyaloğa ihtiyaç duymadığı iddia edilebilir. Bu anlamda sinematograf, tiyatrodan ziyade edebiyata yakındır.

Bu veriler ışığında tiyatro ve sinema arasındaki ana farkları vurgulamak istediğimizde esas olan prensipler, şu şekilde sıralanabilir: Tiyatroda göstermek, sinemada sadece bir bölümünü göstermek, tiyatroda söylemek, sinemada ise sadece bir bölümü söylemek gereklidir. Bu durum şu şekilde örneklendirilebilir: Antik çağ oyun yazarı Sofokles tarafından M.Ö. 440'larda yazılmış tek perdelik tragedya olan 'Antigone' 'Kral Oedipus' ile başlayan tragedya üçlemesinin son oyunudur. Oedipus oğulları ülkeyi idare edecek hale gelene kadar Thebai'de kalır; ardından kızı Antigone'nin yardımıyla Kolonos'a gider. Ancak

oğulları arasında gelişen husumetler yeni bir kehanet doğurur. Eteokles ve Polyneikes, babalarının bedduasının gerçekleşmemesi için aralarındaki husumeti çözmeye çalışırlar. Piyes başladığında Eteokle ve Polyneikes'in kardeş olduklarını birinin diğerine vurgulu biçimde "Kardeşim! Sevgili kardeşim!" demesi ile anlarız. Ancak bu sinemada yapılarsa, seyircinin filmi bir müsamere biçiminde izlemesine neden… Bunun hem biçimsel hem de içeriksel yönleriyle izah etmek gerekirse, biçimsel açıdan sinemada karşılıklı kafiye içeren uzun mısralarla atışma veyahut epik söylemlere yer yoktur. Aslında sinema filmlerindeki karakterin kendini hiç kimseye duyurmaya da ihtiyacı yoktur. İçeriksel açıdan ise seyirci senaristin bu tür bir girişi bilgi vermek için yaptığını çabucak kavrayacaktır. Elbette Bu iki karakter birbirleriyle kardeş olduklarını bilmektedirler. O yüzden günlük hayatta aralarında nasıl bir konuşma geçiyorsa film zaman içinde de aynısı olmalıdır. Sinemada olaylar, karakterler, geçmiş, gelecek hakkındaki bilgilendirmeler yapılırken; öyle kör göze parmak misali değil; künye, çatışma gibi çeşitli yöntemler dâhilinde yapılır. Bu sebepten ötürü sinemada izleyiciye sunulmak istenen bilgi diyalog yoluyla iletmek yerine eylem daha ön plana çıkmaktadır. Kısaca film zaman içerisinde karakterlerin neyi planladıklarını ya da planladıklarını nasıl ifa edeceklerini kuru diyaloglar ile anlatmak yerine eylemsel görsellikle ifade etmeleri gerekmektedir. (Başol, 2010, s.503)

Sofokles'in eserinin elbette kendi üretim dönemi temel alınarak değerlendirilmesi gerekir. Ancak sinema gelişim süreci içinde belli bir süre, özellikle tarihi dönem filmlerinde, saraydaki soyluların kendi aralarında geçen diyalogları, o dönemin tınısını yaşatabilmek adına tiyatral üslupla sunulmaktaydı. Tıpkı Osmanlı dönemi saray konuşmalarında olduğu gibi... Tabii zaman içerisinde sinematografi ile doğru bir orantı yolu izlenerek doğal ve gerçekçi diyaloglar ağırlık kazanmaya başlamıştır. Yine de günümüzde bazı yönetmenler bu tekniği bilinçli bir şekilde anlatıyı farklı bir biçimde sunmak maksadıyla kullanmışlardır. Örnek vermek gerektiğinde William Shakespeare'in tarihi piyesi "Macbeth"in yönetmen Roman Polanski tarafından aynı adla 1971 yapımı olarak sinemaya uyarlamasında, görsel anlatı açısından her şey sinemanın o an geldiği teknolojik ve kuramsal gelişimlere göre sunulurken; diyaloglar tamamen Shakespeare'in piyesindeki dile ve üsluba sadık kalınarak sunulmuştur. Polanski burada bir deneme yapmıştır. Bununla birlikte J. R. R. Tolkien'in "Yüzüklerin Efendisi" romanının da edebiyattan sinemaya uyarlanış biçiminde bazı karakterler edebiyattaki tiyatral dile sadık kalınarak konuşturulmuştur. Ancak belli bir amaca yönelik,

bilinçli bir şekilde tercih edildiği durumlar dışında uzun, süslü, tiyatral konuşmalar çoğunlukla sinema diline uygun olmadığı söylenebilir.

1.3.3. Film Diyaloğu ve Edebi Diyalog

Sanatın iki farklı dalı olan edebiyat ve sinema amaç bakımından birbirine benzese de yöntem bakımından birbirinden ayrılır. Edebiyatın malzemesi dildir ve o dil sinemada görüntüye dönüşür.

Romanın veya öykünün kompozisyonunu inşa ederken düz yazı yazarı cereyan eden olayları ayrıntılı bir şekilde tanımlama ve olayları anlatma imkânına sahiptir. Bu türden bir anlatı, edebiyat kuramcıları tarafından müellif (yaratıcı) yazar konuşması şeklinde adlandırılır. Düz yazıda diyalog, hiçbir şekilde zorunlu değildir ve romanın veya öykünün herhangi bir yerinde görülebileceği gibi hiç de olmayabilir. Bundan dolayıdır ki, düz yazıdaki diyalog sadece ve sadece yardımcı düzenleyici biçimlerden bir tanesidir.

Tüm bunların yanı sıra edebiyatta anlaşılamayan bir paragrafı izleyici tekrar tekrar okuyabilir. Ne var ki, sinemada herhangi bir pasajın anlaşılamaması, devamını anlamama riskini de beraberinde getirir.

Aynı şekilde edebi diyalog ile film diyaloğu arasındaki en bariz fark birincisinin yazılı olduğu ve çoğunlukla (sessiz olarak) okunduğu, ikincisinin ise kurgulama sürecinde yazılsa da uygulamada tamamen konuşmaya dayalı olduğu gerçeğidir. Ancak her ikisinin de ortak yönü gerçeğe dayalı olsalar bile tamamen gerçek olmamalarıdır. Edebiyatta bir sahne, hikâye süreci ile metin sürecinin klasik olarak aynı olduğu düşünülen bir metin olarak değerlendirilirken, en çekirdek sahne formunun diyalog olduğu kabul edilir (Rimmon-Kenan, 1983, s.54). Yazar senaryonun üreticisi olduğu halde, aslında konuşanın kendisi olmadığı izlenimi vermeye çalışır. Kısacası bizlere her zaman konuşmaların yazar tarafından işlenmiş hali sunulur.

Yazarın kendisinin üretici ancak konuşmacı olmadığı prensibinin edebiyattan sinemaya uyarlamalarında esas alınan, hikâyeye dâhil edilen karakterlerden birinin ya da bazılarının anlatıcı vazifesini film boyunca üstlenmesidir. Tabii filmde hiçbir şekilde anlatıcı bulundurmadan edebi romanda anlatıcının sunduğu olayları sinema filmine uyarlarken

yönetmen ve senaristin sinema sanatı içerisindeki yaratıcılık bazı gerektiren unsurlardan faydalanabilmelerini gerektirmektedir. Mario Puzo'nun "Baba" romanı, birinci kuşaktan Amerika'ya göç etmiş Vito Corleone'nin zaman içerisinde bir mafya ailesi kurmasına dem vurmaktadır. Romanın girişinde üç farklı karakterin yaşadıkları dramatik ve travmatik olaylardan sonra içinde bulundukları çaresizlik bir anlatıcı ile okuyucuya yansıtılmaktadır. Bu karakterlerden ilki Amerigo Bonasera, İtalya'dan göç etmiş varlıklı bir cenaze levazımatçısıdır. Kızının ülkenin elit kısmını temsil eden zengin bir ailenin oğulları tarafından iğfal edilmesine katlanamaz ve adaletin sağlanması için son çare olarak aklına Vito Carleone gelir. İkinci karakter Hollywood'da şarkıcı ve aktörlük yapan Johnny Fontane'dir. Ancak yıldızı eskisi kadar parlamamakla birlikte sinema sektöründeki varlıklı bir yapımcı ile başı ciddi biçimde derttedir. Onun yüzünden iş de bulamamaktadır. Onun da aklına manevi babası olan Vito Carleone gelir. Son karakter ise yine İtalya'dan göç etmiş Fırıncı Nazorine'dir. Onun sıkıntısı, kızının evlenmek istediği adamın ABD kanunlarınca oturma iznin olmaması nedeniyle İtalya'ya gönderilecek olmasıdır. Nazorine için de çare Vito Carleone'den başkası değildir. Edebiyatın bu üç karakterin buluşma noktası Vito Carleone ve onun kızının düğün gününe ziyarettir. Sinema filmi ise düğün günü başlar. Üç bölümlük "The Godfather / Baba" filmi serisinde solo olarak çalan ağır bir saksafon girişi ve film başlığından sonra ilk görünen yüz ve ilk duyulan konuşma Amerigo Bonasera'ya aittir. Rembrandt aydınlatma yapılmış arkası siyah bir fonda ve yüz plan çekimde Bonesera'yı görürüz. Kamera yavaşça açılmaya başlar ve Bonesera konuşurken onu dinleyenin amors planına gelir. Bu orta ölçekli tiratta Bonesera romandaki anlatıcının yerine kendisini ve başından geçenleri anlatır. Sonunda "Adalet için Don Vito Carleone'ye gelmek en doğru olanıdır." der. Bu sayede Bonesera konuşurken özdeşleştiğimiz dinleyenin Vito Carleone olduğunu anlarız.

Edebi diyalog, başka bir bakış açısıyla, tarif veya bilinçlendirme amacı gütmeyen anlatım olarak ta değerlendirilir (Rauma, 2004, s.14). Bu bakış açısına göre diyalog epik bir metinde hiçbir zaman tek başına bulunmaz, aksine anlatımdan oluşan bir epik sahne ile çevrilmiştir ve bir piyes veya bir filmi andıran yoğun bir sahne oluşturur (Rauma, 2004, s.15).

Sinemasal diyalog, edebi diyalog ve dramatik diyaloğun görevlerini üstlenir. Sesli ve görüntülü içerik, diyaloğun şekillenmesinde önemli bir rol oynarken, diğer ortam teknikleri diyaloğa ilave fonksiyonlar katabilir. Genellikle film diyaloglarında kavramlar,

basitleştirmeler ve genellemelerle ağırlıklı olarak sarılmıştır. Dolayısıyla filmlerde satırların (metinlerin) roman gibi edebi yapıtlardakinden çok daha az olduğu söylenebilir. Ancak sinemasal diyaloğa alışık olduğumuz için, bu durum bize tamamen normal gelir ve bazen günlük konuşmalar gibi algılanır. Ancak yukarıda da bahsedildiği gibi film diyaloglarını günlük konuşmalar olarak değerlendirmemek veya edebi / tiyatral diyaloglarla eşit tutmamak daha doğru görünmektedir (Rauma, 2004, s.29).

Filmsel sahnenin kendine özgü boyutları diyalogun karakterini belirler. Bu yüzden senaryonun diyalogları, diğer edebiyat türlerinde ve tiyatroda bulunan diyaloglardan oldukça farklıdır. Edebiyatın veya tiyatronun diyalogla ileteceği birçok şeyi sinema gösterebilir, hatta göstermek zorundadır (Aslanyürek, 2004, s.183)

Romanda diyalog bir, bir buçuk sayfa da sürebilmektedir. Normal konuşma temposuyla bir buçuk sayfa yaklaşık beş dakika sürer. Sinemada ise bir karakterin başka hiç kimsenin müdahalesi olmadan beş dakika konuşması uygun olmaz. Edebi açıdan oldukça etkileyici olup derin anlamlar taşıyan diyalogları bir roman sayfasında, yani görsel - işitsel unsurlar ve tüm efektlerden yoksun beyaz bir kâğıt üzerinde beğeni ile kabul etmek mümkündür. Fakat filmde olduğu gibi söylendiğinde hiçbir anlam taşımayabilir. Asheim'ın (1949, s.109-110) belirttiği gibi yavaş ilerleme edebiyat ve tiyatroda kabul edilebilir bir durumken, çalışmanın yapıldığı aynı izleyici kitlesi filmlerdeki durağan sahnelerde buna tolere etmeyecektir.

2. BÖLÜM

KURAMCILARIN DİYALOĞA İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ

Gümüş Ekran Dönemi olarak da adlandırılan sinemanın sessiz dönemi 1927'ye kadar sürmüştür. O tarihe kadar filmler sessizdi. Ancak ses kaydı olmayan filmler seyirciyle buluştuğunda, salonda canlı müzik yapılırdı. Çoğunlukla bir piyanist görüntülere göre bir müzik çalmaya çalışırdı. Ama o filme her seansta aynı müziğin (veya müzikal efektin) yapılması mümkün değildi. Filmlere eşlik eden bu canlı müzik bazen belirli bir kompozitöre ait bir beste olabiliyorken, çoğu kez müziği icra edenin (veya edenlerin) doğaçlamalarından ibaretti.

Bu, ister, sinemanın ilk başlangıç dönemindeki gibi, gerçek kişi veya kişilerin, perdede gösterilenlere müzikle eşlik etmesi ya da daha sonraki yıllarda olduğu gibi filmlerin ses kuşağına müziklerin eklenmesi biçiminde olsun, filmler, müziksel seslerle beraber var hep olagelmiştir. Bu perspektiften ele alındığında, sessiz sinema kavramının aslında 'konuşmaların' olmadığı filmleri tanımladığı kolayca anlaşılabilir (Sözen, 2015a, s.232).

İlk sessiz filmlerde ara yazılar da yoktur. Daha sonraları, ihtiyaç duyulduğunda filmin akışını keserek siyah ekran üzerine yerleştirilen ara yazılar kullanılmaya başlanır. Alman yönetmen Friedrich Wilhelm Murnau'nun 1924 yılında çektiği "Der Letzte Mann / Son Adam" filminde ara yazıları kaldırması ise devrimci bir adım sayılır. Böylece tamamen görsel olan bir sinema dilinin üretimine katkı sağlar. Ancak 1906'dan beri süren film seslendirme çalışmaları 1927'de sonuç verir ve sinema tarihinin ilk sesli filmi "The Jazz Singer / Caz Şarkıcısı" çekilir.

"Caz Şarkıcısı" filminde seslendirmenin sağlanabilmesi adına plaklar kullanılır. Burada yaşanan güçlüklerden yılmayan teknikerler, zaman içinde sesin optik kanallar vasıtasıyla filmdeki görüntülerle senkronize edilmesinin imkânını keşfeder. Bu sayede sesin sinemada teknik açıdan kullanımının önü açılmış olur.

1928'de – yani Rus filmlerinin henüz sesli olmadığı zamanlarda – Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov sesli film hakkında ortak bir bildiri yayımlar. Bildiride, belli

belirsiz kaygıların yerini yapıcı önerilerin aldığı görülür. Hâlâ büyük bir önem taşıyan bu ortak bildiriyi akıl eden de kaleme alan da muhtemelen Eisenstein'dır. Materyalist diyalektiği benimsemiş olan Eisenstein sesi tarihsel bir zorunluluk olarak kabul eder, zira ses tam da film mecrasının ileriki evriminin ona bağlı olduğu bir tarihsel uğrakta ortaya çıkmıştır. Çünkü olay örgüleri daha sofistike ve komplike hale geldikçe, olup bitenler anlaşılsın diye aralara eklenen açıklayıcı yazılı ve görsel materyalin sayısı da artmıştı ve sessiz filmi bu yükten ancak söz kurtarabilirdi (Kracauer, 1960, s.205).

Sesli filmlerle birlikte diyaloğun ortaya çıkması, sinema sanatı için teknik bir devrim sayılmakla birlikte; diyaloğun sessiz sinemaya hâkim olan saf görüntünün gücünü sarsacağını düşünen dönemin sinema otoriteleri, bu gelişmeye endişeyle yaklaşmışlar; sinemanın görsel bir sanat olup, diyaloğun özünde tiyatrodan gelen davetsiz bir misafir olduğunu, dolayısıyla sinemada ifadeyi güçlendirmek için kullanılan yardımcı araçların veya dış müdahalenin olmaması gerektiğini savunmuşlardır.

Rudolf Arnheim'e göre sinema sanatından hiçbir şey anlamayan insanlar, sessizliği onun en önemli dezavantajlarından biri olarak gösterirlerdi. Bu insanlar sesin ortaya çıkmasına bir ilerleme ya da sessiz sinemanın sonunun gelmesi gözüyle baktılar. Bu düşünce, üçboyutlu yağlı boya resimlerin, resim sanatının bugüne dek bilinen ilkelerinde bir ilerleme gibi karşılanması kadar anlamsız olacaktır. (Arnheim, 2002, s.93)

Arnheim, söz ve görüntünün kaynaşmasının mümkün olmadığını söyler. Ona göre, (Arnheim, 2002, s.176) görsel temsil -sanatsal olarak olmasa da en azından teknik olarak- her zaman tamdır. Diyalogun ara sıra eşlik ettiği tam görsel temsil kısmen bir paralelliği temsil eder, birleşmeyi değil. Diyalogun doğası gereği kesik kesik olması temel bir kusurdur. Kuşkusuz bir diyalogun kesilmesi, perdedeki görüntünün birden ortadan kaybolmasının yaratacağı türden psikolojik bir şok yaratmaz. Psikolojik olarak bunun nedeni diyalogun kesilmesinin işitsel temsilin kesilmesi olarak algılanmamasıdır, perdedeki görüntünün yok olması ise görsel temsili kesecektir. Sessizlik seslerin dünyasının ortadan kaldırılması olarak değil, daha çok etkisiz bir karşılaştırma örneği olarak duyumsanır, bir portredeki düz arka planın resmin bir parçası olması gibi boş ama pozitiftir. Bir görüngü bizi psikolojik anlamda rahatsız etmese de sanatsal açıdan karşı çıkılabilir.

Sinemada sese karşı çıkan klasik kuramcılar, sesin görselin işlevini de “çalan” bir yapıya dönüştüğünü, sessiz filmlerde kullanılan dolaylı temsilin sadece sesin dezavantajını yenmek için değil; aynı zamanda sanat için olumlu bir yöntem olduğunu savunmuşlardır. Arnheim, Stemberg'in The Docks of New York filminde, tabanca patlamasının bir kuş sürüsünün havalanmasıyla gösterildiği sahneyi örnek vererek; böylesi bir etkinin, izleyiciye bir silahın patladığını açıklamak için dolaylı görsel bir yöntem kullanılmasının, yönetmeninin sadece sessizliğin şerrini yenmek için başvurduğu bir çare olmadığını, tam aksine bu şekilde ifade ederek olumlu sanatsal bir etki sağlandığını, bir olayın kendisine yabancı bir materyalle dolaylı olarak temsil etmek ya da eylemin kendisini değil yalnızca sonuçlarını göstermenin, tüm sanat dallarında kullanılan gözde bir yöntem olduğunu ileri sürer. (Arnheim, 2002, s.94)

Sinemaya sesin girmesi ile birlikte diyalog, yeni denemeleri gündeme getirmekteydi. Genel olarak edebiyat dünyasında dili çok sağlam kullanan yazarlar kalemlerindeki ustalığa göre diyaloglara şekil verilmekteydi. Bu doğrultuda ele alınan çalışmalardan bir tanesini teşkil eden F. Scott Fitzgerald’ın 1932 yapımı "Red Head Woman" filmi, kendi yapımcısı Irving Thalberg’in büyük şikâyetlerine maruz kalmıştır. Çünkü Thalberg’e göre filmin çok durağan akmasına neden olan sesli bir şiire dönüştüğüne vurgu yapmıştır. Konuşmaların tüm filmde 850 kelime ile sınırlandırılmasının yanı sıra karakter ile yaptığı konuşmanın karakterin eylemsel özellikleriyle uyuşması gerekliliğini ön plana çıkarmıştır. (Waite, 2010, s.165)

Sinemada sese karşı çıkanlar arasında komedi türünün en güzel örneklerini veren sessiz film yıldızları Charly Chaplin ve Buster Keaton da vardır. Keaton ve Chaplin’in, sessiz sinemada bir gelenek haline gelmiş olan ara yazıyı filmlerinde en az sayıda kullanma konusunda tatlı bir rekabete girdikleri ile ilgili bir anekdot dahi vardır. Bu anekdot, o asırda sinema çevrelerinde diyaloğu reddeden akımın ne kadar güçlü olduğunun bir göstergesi sayılabilir. Buster Keaton’un “Sessizlik Tanrılara özgüdür. Sadece maymunlar gevezelik eder” cümlesi ise, sessiz sinemanın efsane isminin sesli sinemaya bakışını ortaya koyan çarpıcı bir cümle olarak sinema tarihine girmiştir. Charlie Chaplin ise neden sesli filmler çekmediği sorulduğunda, "Şarlo konuşmaz, Şarlo konuşursa ölür." diye cevap verir.

Sesin sinema filmlerinde yaygın bir unsur haline gelmesi, beraberinde birçok sıkıntının meydana gelmesine de sebebiyet vermiştir. Oyunculuklarını sinemanın sessiz

prensiplerine göre biçimlendiren ve bu yönde tarzlar geliştiren birçok sinema oyuncusu, kendisini sesli akımın dalgalarına bırakan sinema endüstrisinin dışında bulmuştur.

Diyalog ile görüntü arasındaki çatışma, filmlere dahi konu olmuştur. Bu filmlerden biri olan Billy Wilder'in başyapıtı "Sunset Boulevard / Sunset Bulvarı" yolları kesişen senarist Joe Gillis ile sesli film döneminde ününü kaybetmiş sessiz sinema yıldızı Norma Desmond'un hikâyesini anlatır. Sahnelerin birinde, ikili arasında şu diyalog geçer:

- Sizi daha önce bir yerlerde görmüştüm. Siz Norma Desmond'sunuz. Sessiz filmlerin büyük yıldızıydınız…

- Ben Hâlâ öyleyim, sadece filmler küçüldü.

Sahnenin devamında Norma Desmond "Bir sorunları olduğunu biliyordum" diyen Joe Gillis'a:

- Öldüler, bittiler. Bu işte bir zamanlar dünyanın gözlerine sahiptiler. Ama bu yetmedi, kulak ta istediler. Kocaman ağızlarını açıp sadece konuştular, konuştular ve konuştular.

Bir başka sahnede Norma Desmond, senaristle birlikte kendi oynadığı sessiz filmi izlerken

- Hâlâ çok güzel, değil mi? Hiç diyalog yok. Diyaloga ihtiyacımız yoktu, yüzlerimiz vardı." diyor.

Sessiz filmden sesli yapımlara geçişteki tartışmaların odak noktasında estetik, evrensellik ve gerçeklik gibi konuların yanı sıra, diyalogun sinemayı tiyatroya yaklaştıracağı ve bu durumda sinemanın bağımsız bir sanat olamayacağı endişesi de vardır. Bu endişeyi dile getirenlerden biri de gerçekçi akımdan beslenen kuramcılardan biri olan Siegfried Kracauer'dir. Kracauer Film Teorisi (1960, s.207) adlı kitabında şöyle der: Filmde sözlü ifadelere bel bağlamak doğal olarak mecranın tiyatroya yakınlığını artırır. Diyalog filmleri ya tiyatro oyunlarını yeniden üretir ya da olay örgülerini tiyatro tarzında aktarır. Bu da spot ışıklarının otomatikman oyuncuya çevrilmesi, oyuncunun daha küçük parçalara ayrılamayacak bir kendilik gibi sunulması ve keza cansız doğanın geri plana itilmesi anlamına

gelir. Ama en önemlisi, söze yaslanma kamera gerçekliğinden uzaklaşma eğilimini güçlendirdiği gibi, bu eğilime yeni ve oldukça tehlikeli bir şey ekler. Söylemsel akıl yürütme alanını açar; mecranın sofistike düşüncenin dolambaçlarını, görselleştirmeye bağlı olmayan bütün rasyonel ve şiirsel iletimleri bünyesine dâhil etmesinin önünü açar. En teatral sessiz filmin bile bünyesine dâhil edemeyeceği şey – ateşli tartışmalar, Bernard Shaw tarzı ince espriler, Hamlet'in monologları – ekrana ilhak edilmiştir artık (Kracauer, 1960, s.207).

Arnheim'e göre sözlü filmlerin yarattığı rahatsızlığın devinen bir görüntüyle, konuşmanın birleşmesinden kaynaklanması olanaksız gibi görünür; çünkü iki aracın birleşmesi kuşkusuz kadim ve çok verimli bir sanat olan tiyatro tarafından onaylanmış gibi görünür. Belki de yanlışlık sözlü filmin eskiliğinden dolayı muteber birleşimi kullanış tarzında yatmaktadır. Aslında tiyatro da zaman zaman esasında bir melez olmakla suçlanmıştır. Bazı eleştirmenler tiyatronun tarihi boyunca, tüm yapımı ya sahnedeki görsel temsile ya da işitsel temsile emanet eden iki uç prosedür arasında gidip geldiğini açıklamışlardır. Dolayısıyla tiyatro hiç bir zaman çözülemeyen bir iç çatışmayı, ikisinin karışımından meydana geldiği iki ifade biçiminden katıksız olan bir tanesine ağırlık vererek çözmeye çabalamış olabilir: Salt devinen görüntü -dansta gördüğümüz gibi- ya da günümüzde belli radyo oyunlarında mükemmel bir biçimde kullanılan salt sözlü ifade. Kuşkusuz tiyatronun katıksız ve uç biçimlere ağırlık vermesi, bunların karışımlarının kesinlikle kabul edilemez- olduğunu göstermez. En temel sanatsal dürtülerden biri, insanın doğanın çeşitliliğinden kaçma arzusundan ve o yüzden bu sersemletici gerçekliği en yalın yollarla anlatma arayışından ileri gelir. Bu nedenle kendi kaynaklarıyla kusursuz yapıtlar üretebilen bir anlatım aracı, başka bir araçla birleşmeye karşı direncini sonsuza kadar koruyacaktır. (Arnheim, 2002, S.170)

Çoğu klasik kuramcı ve yönetmen açısından durum benzerdi. Kimi sesi tamamen reddetmiş, kimi de buna kuşkuyla yaklaşmıştır. Sesin filme girişini görüntü dilinin sistematik bir şekilde çalınması olduğunu düşünmüşlerdir.

Öte yandan diyaloğun sinemaya girmesiyle, uyarlama filmlerin sayısı da artmış; edebiyat ve tiyatrodan olduğu gibi alınan diyaloglar filmlere eklenmiştir. 1927'de Clair, "ölümcül" bir "uyarlama" modasının etkisiyle dramatik film yolunu şaşırmış, sadece sözlü

ifadeye alışkın zihinlerce teatral veya edebi eserler model alınarak inşa edilmiştir, der (Kracauer, 1960, s.205).

Sinemada sesi dışlayan görüşlerin yanı sıra sinemanın salt görsel malzemeden ibaret olmadığını, sinemasal anlatımda görüntü kadar diyaloğun da önem arz ettiğini savunan görüşler de vardı. Buna göre, sessiz sinemada seyircilerin filmin içeriğini anlamaları ve bölümleri arasında bağlantı kurmalarına yardımcı olmak için kullanılan ara yazılar, aslında sessiz filmde gizli bir kusurun bulunduğunu gösteriyordu. Genel olarak sesin, özel olarak da diyaloğun yokluğu, filmi ikna gücünden yoksun kılıyordu.

Sinemada diyaloğun en güçlü savunucularından Sarah Kozloff'a göre güncel film ilmi tarafından film diyaloğunun göz ardı edilmesi aslında bu alanın film konuşmalarına olan uzun süreli antipatilerini yansıtmaktadır (Kozloff, 2000, s.6).

Kozloff, sinemada diyalog kuramcılarının diyaloğa yönelik önyargının nedenlerine ilişkin sundukları gerekçeleri sıralar ve bunların çoğunun bastırıldığını söyler: Klasik kuramcılar, film sesi ve konuşmayı küçümsemeleri için çeşitli ve bazen çelişen açıklamalar sunmuştur: ses montajı sınırlandırır; ses kamera hareketini sınırlandırır; sessiz film ses yerine kendi görsel yer değişimlerini bulduğu için şiirselliğe sahiptir; diyalog filmlerin ulusal sınırları geçmesini engeller; diyalog, kameranın doğal dünyayı çekme kabiliyeti için dikkat dağınıklığı yaratmaktadır; diyalog karakter psikolojisine çok fazla dikkat verilmesini sağlar; diyalog filmi "banda alınmış tiyatro" haline getirir (Kozloff, 2000, s.6).

Kozloff, sinemada diyaloğun küçümsenmesine ilişkin sunduğu ilgi çekici başka bir açıklamasında; sinemada diyaloğu küçümseme olgusunu bu kez, gevezelik sıfatını kadınla bağdaştıran erkek eğilimine bağlar. Bu eğilime göre "Konuşkan" filmler "önemsiz", "başıboş" ve nihai olarak "kadın" gibi çağrışımlar uyandırmaktadır. Sinema tarihinde ilk önce gelen görsel görüntüler ve fiziksel aktivite (Âdem Havva'dan üstündür) maskülenlikle ve "doğal olarak" üstünlükle ilişkilendirilmektedir (Kozloff, 2000, s.13). Kozloff, diyaloğun konuşan karakterin cinsiyetinden bağımsız olarak feminenlikle ilişkilendirildiğine ve "çok konuşan" filmlerin cezalandırıldığına (inceleyenlerden eleştiri ve akademik önyargı, bazen de düşük gişe hâsılatı) inanır ve bu argümanına Hitchcock'un şu sözlerini örnek gösterir:

“Heyecanlı filmler, kadın gibidir. Hayale ne kadar yer verilirse heyecan da o kadar artar. Filmlerin adı kadınlara benzer. Kolayca hatırlanabilmeli, alışıldık olmamalı, açık değil gizemli ve etkileyici olmalı. Gizemli kadın olgundur. Eylemleri sözlerden daha güçlüdür. Bütün kadınlar böyle olabilir ya da başarabilir. Bunun için yapması gereken yükselmek ve susmak.” (Kozloff, 2000, s.14). Argümanlarını farklı temellere dayandıran Kozloff, diyaloğun sinema sanatına birçok düzeyde katkıda bulunduğunu da iddia eder.

Tüm bu tartışmalar sonucunda ses, sinemaya girmiş ve karakterler gerçek hayatta olduğu gibi sinema filmlerinde de cümleler kurarak kendilerini ifade etmeye başlamışlardır. Sıradan izleyicinin bu doğal beklentisinin sinemanın gerçekçilik boyutuyla örtüşen bir konumda olması, bu işi algısal anlamda kolaylaştırmıştır. İnsanoğlunun konuşmak ve dinlemek gibi doğuştan gelen edinimleri diyalog kavramı vasıtasıyla sinema filmlerinde hayata geçirilmiştir. Fakat çoğunlukla diyalog; dikkatli bir şekilde dizayn edilmemiş, konuşmalara fazla ağırlık verilerek, görüntü ikinci plana atılmıştır. Yine de son yıllarda diyaloğu olabildiğince azaltmaya çalışan yeni yönelimler vardır ve bu sinema sanatı açısından olumlu bir gelişmedir.

3. BÖLÜM

DİYALOĞUN FİLMİN ANLATIMSAL YAPISINDA YARATTIĞI DEĞİŞİKLİKLER

Diyalogun sinemaya girmesiyle birlikte başta oyunculuk olmak üzere kurgu, mizansen gibi konularda birtakım değişiklikler meydana gelmiştir.

3.1. Oyunculuk

Diyaloğun sinemadaki yerini alması oyunculuğu da önemli ölçüde etkilemiştir. Sessiz sinema döneminde diyaloğun eksikliği, oyuncuların mimik hareketleriyle giderilmekteydi. Bu şekilde oyuncu ne hissettiğini, nasıl bir karakter olduğunu mimikleriyle ortaya koyuyordu. Ancak sesin sinemada yol almaya başladığı dönemlerden itibaren, oyunculukta doğallık ve yalınlık önem kazandı. Çoğunluğu tiyatro kökenli olan oyuncuların o sahnelerdeki abartılı figürleri kamera oyunculuğuna taşımaları ise yönetmenlerden tepki görmelerine sebep olmakta, yönetmenler bu hoşnutsuzluklarını belli edip oyunculara bundan vazgeçmeleri yönünde telkinlerde bulunmaktaydı. Oyuncuların kamera önündeki performansları, diyalogların da şekillenmesinde önemli bir etken olmuştur. Zira sözlü anlatımın izleyici üzerinde olumlu ya da olumsuz bir etki bırakması, bu sözlü anlatımı icra eden oyuncuların yorumu ile de doğrudan alakalı hale gelmiştir.

Sesin ortaya çıkışı ile diyalog, uzun süre baskın hale gelmiş; bu nedenle o dönemde yazılan senaryolar daha çok piyese benzemiş ve sinemanın bağımsız bir sanat olması gerektiğini savunanların ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Özellikle Hollywood Sineması'nda diyalog, bazı evrelerden geçerek, beyaz perdeye yansıtılan karakter ve oyunculuk üzerinde çeşitli prensiplerin oluşmasına neden olmuştur.

Sinema oyuncusu için, salt yazılanı olduğu gibi okuma değil, film için yaratılan dünyanın karakterine, karakterin duygu durumuna tam anlamıyla bürünerek konuşma gayesi ön plana çıkmıştı. Bu da yazılan diyaloğun bir metinden öteye gidebilmesi ve izleyiciye inandırıcılığını hissettirebilmesi adına oyuncuya bazı sorumlulukları da yüklüyordu. Bu açıdan bir karakteri ortaya koyan yapısal özelliklerden karakterin yaşadığı ortama göre

konuşması; yani şiveli, argolu veya kibarca konuşması gibi temel bir takım gereksinimler de ortaya çıkmış ve sinema oyuncuları tarafından sergilenmeye başlanmıştır.

Karakterin konuşma şeklinin ötesinde, söylediklerinin içeriği de karaktere dair çok fazla ipucu almamıza imkân tanımaktadır. İzah etmek gerekirse karakterler genellikle oldukları gibi değil olmak istedikleri gibi konuşurlar. Hikâyenin akışı içerisinde herhangi bir anında çatışma, tehdit, endişe, korku ve benzeri duygular karakterin kendine has özelliklerini açığa çıkarabilir. Karakterin yaşam biçimi, eğitim ve kültür birikimini izleyiciye çok kısa ama etkili biçimde aktarabilmek diyalogların, o kısa zaman dilimi içinde etkili ve hünerli biçimde kullanılmasını zorunlu kılmaktadır (Başol, 2010: 506).

Yönetmenliğini Sidney Lumet'in yaptığı 1975 yapımı "Dog Day Afternoon / Köpeklerin Günü" filminde senarist Frank Pierson, filmin akışında kısacık bir zaman dilimi içerisinde geçen bir karakter tanıtım diyaloğu koyar. Bir bankayı soymak için giren, sonra da içeridekileri rehin alan iki karakter Sal (John Cazale) ve Sony (AI Pacino) arasında şöyle bir konuşma geçer.

Sonny: Eğer ülkeyi terk edersek bir daha dönüşü yok. Yani, eğer birine veda etmek istiyorsan şimdi yap bunu.

Sal: Hayır!

Sonny: Gitmek istediğin bir ülke var mı?

Sal: (Biraz düşünerek) Wyoming.

Sonny: Wyoming! Ülke değil.

Usta sinemacılar, az diyalog ve daha çok sinematografik öğeler kullanarak hikâyeyi anlatmayı tercih eder. Bu gayeye oyunculuğu da katabiliriz. Ama oyunculuğun sinemada bazen çok abartılı kaldığı zamanlara da şahitlik edildiğinden diyaloğun bu açıdan abartılı mimikleri ve oyunculuğu bertaraf eden bir unsur olarak da avantaj sağladığı zamanlar olmaktadır. Özellikle metaforlu diyaloglar oyunculuğun da daha verimli kullanılmasını sağlayabilmektedir.

Dino Risi'nin yönettiği İtalyan ve Fransız ortak yapımı (1960) "II Mattatore / Yüz çehreli adam" filminde dolandırıcı Gerardo tekrar hapse düşen dava arkadaşı Chinotto'nun ailesine yardım etmektedir. Adamın karısına yine para vermek için evine uğradığında dolabın aralığından Chinotto'nun hapiste olmadığını ve o her geldiğinde dolaba saklandığını fark eder. Ancak bunu adamın karısına belli etmez. Gerardo ile Chinotto'nun karısı arasında şöyle bir konuşma geçer.

Kadın: Yine geldiniz, size nasıl teşekkür edeyim. Bir yıldır sizin sayenizde yaşamımızı sürdürüyoruz.

Gerardo: Bugün sadece geçiyordum. Zor bir dönem geçiriyorum. Peki Chinotto...

Kadın: Hâlâ hapiste.

Gerardo: Daha ne kadar zaman kalacak?

Kadın: İki, belki üç ay daha...

Gerardo: (Dolap tarafına bakarak) Kapalı kalmaya nasıl dayanıyor!

Bazen de oyunculuk ile diyalog arasında negatif bir ilgileşim gerçekleşebilmektedir. Genelde komedi filmlerindeki oyuncu performanslarında görülebilen bu ilişki anlatılan ile ifade edilen arasındaki zıtlığı oyunculuk ile manipülasyona uğratma şeklidir. Yönetmenliğini Roberto Benigni'nin yaptığı "La Vita e Bella / Hayat Güzeldir" filmi, oyuculuk ve diyalog arasındaki negatif ilgileşime dair kayda değer örneklerden biridir. İkinci Dünya Savaşı'nın birkaç yıl öncesini anlatarak başlayan filmde başkahraman Guido, öğretmen Dora'ya âşık olur ve tüm zorlukları aşarak onunla evlenir. Çocukları olur. Savaş etkisini göstermeye başlar. Yahudi olmalarından ötürü toplama kampına götürülürler. Savaşın etkisini oğlundan saklamaya ve bunun bir oyun olduğunu göstermeye çalışan Guido, eğer bu oyunda ona yapması gerektiği faaliyetleri yerine getirirse ödül olarak tank kazanacağına inandırmıştır. Tüm Yahudilerin koğuşta toplandıkları ve tutsak kaldıkları kamptaki Nazi subayının kuralları anlattığı meşhur tercüme sahnesi oyunculuk vasıtası ile diyaloğun nasıl ustaca deforme edilebileceğine bir örnek teşkil etmektedir. Alman subayı koğuşa girer ve anlatacağı kuralları çevirmesi için Almanca bilen birisini yanına çağırır. Guido, subayın anlattıklarını subayın jest

ve mimikleriyle İtalyanca olarak çevirir. Ancak oğluna bunun oyunun kuralları olduğunu belirten açıklamalar olarak sıralar.

3.2. Kurgu

Sinemanın sessiz dönemi olarak adlandırılan ilk yılları kurgu sineması olarak tanımlanır. Sesin katkısı olmaksızın sadece görüntüler yardımıyla ve kurgunun da katkılarıyla oluşturulan anlatım son derece etkili sonuçlar veriyordu. Aslında sesin yardımı olmadan sadece görüntünün kendi içinde taşıdığı anlam ile seyirciye öykü anlatmak yönetmeni son derece sınırlamaktaydı. Bu noktada kurgu devreye girmiştir. Kurgu cansız görüntüleri hareketlendirerek seyircinin algısında belirli kavramları meydana getirmesinin yanında, aynı zamanda öykünün anlamını oluşturmada da başvurulan temel yöntem haline gelmiştir (Yıldız, 2010, s.46).

Lev Kuleshov 1918'de, sinemasal anlatımda görüntü kurgusunun önemini kanıtladığı meşhur deneyinde (Kuleshov Effect) bir adamın bir noktaya bakarken çekilmiş bir görüntüsünü kullanır. Bu görüntünün arasına çeşitli kompozisyonlar yerleştirince izleyenler adamın yüzünü her gördüklerinde ifadesinin değiştiğini; çorba tasına bakarken adamın aç olduğunu, tabuta bakarken üzgün olduğunu, kıza bakarken arzulu olduğunu düşünürler. Oysa Kuleshov, oyuncunun tek bir görüntüsünü kullanmıştır. Kurgu sayesinde izleyici onu duygusal bir değişime uğramış olarak düşünür. Bu deney, kurgunun sinemada anlam yaratmada ne kadar önemli bir yer tuttuğunu göstermektir. Burada seyircilerin görüntülere verdikleri duygusal tepkimeleri sahnedeki oyunculara da aktardıkları görülmektedir. Deney, görselle anlam yaratımında kurgunun rolünü net bir şekilde ortaya koymuş, birbiriyle alakasız çekimlerin kurgu ile bir anlam oluşturabileceğini kanıtlamıştır.

Sessiz sinema döneminde filmin esas anlatım dilini art arda sıralanan görüntüler oluşturuyordu. O dönemde planların uzunluğunu daha çok kurgu tayin ederken, sesli dönemde planların uzunluğunda diyaloglar biraz daha belirleyici olmuştur. Diyaloglar planların uzunluğundan ziyade mizansene ve kurguya, başka bir deyişle filmin ritim ve temposunu önemli ölçüde etki etmeye başlamıştır. Filmde diyaloglar konuşan oyuncunun planlarını bölen bir de "dinleyenin planı" diye bir plan da doğurmuştur. Sessiz sinemada "konuşanı dinleyenin planı" diye bir şey yoktur. Buna karşılık kendileri kadrda görünmedikleri halde iki veya üç karakterin tek planda (örneğin, uzaktan çekilen bir otomobilin görüntüsü) veya değişik

görüntülerin kurgulandığı bir sahnede uzun uzun konuştukları yöntemler de kullanılmaya başlanmıştır.

Filmlerin ritminin ve temposunun oluşması kurgusunun nasıl tasarlandığıyla doğrudan alakalıdır. Genelde müzik ve ses unsuru diyaloglara göre ritmin ayarlanmasında daha fazla ön plana çıkmaktadır. Bunun başlıca nedeni diyalogların şimdiki zaman diliminde gelişen anlamlı ses bütünlüğünü teşkil etmesidir. Bundan dolayı, gerek ses gerekse müzik farklı zamanları ve farklı planları birbirine bağlamada ritim akışını daha büyük bir serbestlikle yapılabilmesine imkân tanımaktadır. Ancak diyalogların da zaman akışını kullanabilme hususunda usta yönetmenlerin çalışmaları ses-kurgu ilişkisi bakımında sinemaya zenginlik katabilmektedir. Bu anlamda farklı yerlerde ama aynı zaman diliminde gerçekleşen eylemlerin bir bütünlük ile belli bir sona gerilimi arttırarak gitmesinde, şimdiki zaman diliminde gelişen diyalog önemli bir katkı sağlayabilmektedir.

Özellikle 1972 yapımı Francis Ford Coppola'nın yönetmenliğini üstlendiği "Godfather / Baba" filmi serisinin ilk bölümünün final sahnesi, diyaloğun kurguya akış ve gerilim katmadaki etkisine önemli bir örnektir. Al Pacino'nun canlandırdığı karakter olan Michael Corleone, kız kardeşinin bebeğinin vaftiz babası olurken ve şeytanı reddettiğini söylerken aynı anda bütün diğer düşmanlarının katliam emri verilmiştir. Rahip bir yandan Latince dualar okurken, Micheal'e de sorular sorar. Konuşma, paralel kurguda akan farklı görüntülerin üzerine gelir ve müzikten çok daha etkili bir fon halini alır. Aynı zamanda farklı mekânlarda o an gerçekleşen olayların bu şekilde "şimdi oluyor" duyguyla aksettirilmesine de büyük katkı sağlar.

Şimdiki zamanda geçen diyalogların farklı zaman ve mekânları bir araya getirmesi elbette paralel kurgudan daha zordur ve gerçeklik ile izah edilmesi imkânsızdır. Ancak bir sekans düzleminde konuya yaklaşıldığında diyaloğun da mutlaka şimdiki zamanı içermesinin şart olmadığı düşüncesi ile hareket edilirse diyaloglar, sekanslarda kullanılabilmektedir.

Bu anlamda en doğru örneklerden bir tanesi, yönetmenliğini Roger Donaldson'ın üstlendiği 1988 yapımı "Cocktail / Kokteyl filmidir. Tom Cruise'un canlandırdığı Brian Flanigan, askerden döndükten sonra New York'ta iş aramaktadır. Ancak kariyer odaklı yüksek mevkili iş ilanlarının peşinde koşarken bir yandan da üniversite diplomasının olmamasının

eksikliğini olumsuz yönde hissetmektedir. Özellikle iş görüşmelerinde eninde sonunda, her ne kadar konuşkan biri olsa ve kendini ifade edecek medeni cesarete sahip olsa da, mülakatlar bir süre sonra Brian'ın farklı mekânlarda birbirini tekrarlayan monologlarına dönüşmesine sebebiyet vermektedir. Bu durum filmde her farklı görüşmesinde farklı mekânlarda ve zamanlarda Brian'ın aynı konuşmayı yaparkenki hali, sekans akışı ile izleyicinin gözleri önüne serilmektedir.

Karşılıklı konuşmaların, uzun tiratların en çok kullanıldığı sahnelere genelde mekân olarak mahkeme salonunda geçen filmlerde rastlanmaktadır. Özellikle Hollywood'ta sinemada sesli döneme geçiş ile beraber toplumsal konuların ağırlık kazandığı filmler mahkeme konulu türlerin önem kazanmasına neden olmuştur. Anglo- Sakson mahkeme tarzı gerek salonun fiziki yapısı gerekse savcı, savunma avukatı, tanık, sanık ve şahitler perspektifinde teşhiri ön plana alan bir yapıdadır. Bu durum sinemanın ekmeğine yağ sürmektedir. Ancak karşılıklı konuşmalarda olsun ya da uzun tek taraflı konuşmalarda olsun filmler genelde durağan bir ritmi ön görmekteydi. Sinemacılar bu handikabı diyalog ve kurgu arasındaki bağlantıyı kullanarak bertaraf etmişlerdir.

Savcının, savunma avukatının, sanığın veya tanığın uzun ifadeleri sırasında araya mahkeme salonundaki izleyicilerden, jüri üyelerinden ve o an mahkemede bulunan benzeri kişilerden görsel detaylar kullanılarak ritim kazandırılmaya çalışılmıştır. Bazen kesme bazen de kamera hareketleri bu akışta başvurulan kurgusal anlatı yöntemine dâhil edilmiştir. Tabii 1991 yapımı Oliver Stone'nin yönetmenliğini yaptığı "JFK / JFK" filmi mahkeme salonlarındaki diyalog ve kurgu ilişkisini ritim bakımında bambaşka bir boyuta taşımıştır.

Amerika Birleşik Devletleri Başkanı John F. Kennedy'nin suikastı ardında sayısız sanığın ve komplo teorilerinin kalmasına neden olur. Suikastın ardından yakalanan Lee Harvey Oswald, cinayeti tek başına üstlendikten hemen sonra herkesin gözleri önünde öldürülür. Medya ve adalet bu olasılıklarla boğuşurken insanlar da olayın bir türlü kesinleşmemesi nedeniyle hayal kırıklığına uğramaktadır. Bu noktada davayı Kevin Costner'ın canlandırdığı idealist bölge savcısı Jim Garrison ele alır. Filmi siyasi bir gerilim olarak yansıtmayı tercih eden Oliver Stone yarı belgeselci bir anlatım tarzını siyah beyaz renklerle desteklemiştir. Üç saatlik filmin temposunu çok hızlı tutan Stone, özellikle mahkeme sahnelerinde bu tempoyu düşürmemiştir. Savcı Jim Garrison'ın öne sürülen suikast

teorisini çürütüp gerçeğe en yakın olduğu varsayılan kendi teorisine tanıklık edildiği sahnede uzun bir tirat atan Garrison'un konuşması unutulmazlar arasındadır. Bunun nedeni mahkemedeki maket görsellerin, olayın gerçekleştiği andaki belgeselvari siyah beyaz canlandırma görüntülerin, arada hâkim ve savunma avukatları ile atışması ve mahkeme salonundakilerin dinleyici bakışlarının, ifadelerinin sahneye hızlı bir ritim katmasıdır. Her görüntünün üzerinde Harrison'un sesi bir fon şeklinde sürekliliği artırmıştır. Savaş ve aksiyon filmlerinde görmeye alışkın olduğumuz, dakikada 40'tan fazla plan Savcı Garison'un uzun tirat attığı sahnede kullanılarak mahkeme filmlerindeki ezberi de bozmuştur.

Filmlerde diyaloğun kurgusal marifetle etkide bulunduğu bir diğer husus ise filmdeki gerilimin artışını sağlamaktır. Tür açısından aksiyon ve korku filmlerinde izleyici üzerinde kurulmak istenen gerilime en fazla katkıyı sesin sistematik bir biçimde seri olarak tekrarlanan kareler eşliğinde sunulması ile gerçekleşebilir. Ardışık ve kronolojik biçimde ilerleyen bu kareler hem o an gerçekleşmekte olan aksiyon hakkında sözlü bir bilgi akışını sağlarken hem de bu ardışık ilerleme doğrultusunda izleyiciyi belli bir sona uygun adımlar ile hazırlar. Ridley Scott'ın 1979 yapımı "Alien / Yaratık" isimli bilim kurgu filminde bir uzay mekiğine musallat olan yaratığın açtığı felaketler konu edilmektedir. Yaratığın yerini tespit etmek ve arızalanan bir parçayı tamir etmek isteyen Tom Skerritt'in canlandırdığı, mekiğin kaptanı Dallas, dar ve merdivenli platformlardan geçmektedir. Üzerinde kumanda odası ile bağlantılı bir detektör bulunmaktadır. Telsiz vasıtasıyla kumanda odası ile bağlantı halinde olan Dallas'ın sinyalleri kumanda odasındaki monitörden takip edilmekte, aynı zamanda varlığıyla yabancı sinyaller yayan yaratık da aynı monitörde fark edilmektedir. Kumanda odasında bulunan Sigourney Weaver canlandırdığı teknisyen Ripley tarafından Dallas yönlendirilir. Yaratık yaklaştıkça mesafesi Dallas'a sürekli olarak metresel ve yön bazında tekrarlar ile ifade eden Ripley, yaratık yaklaştıkça sürekli artan ve gerilimli bir ses tonuyla Dallas'ı uyarır. Sonunda Dallas, yaratık tarafından yakalanır. Ripley önce hayır, diye bağırır sonra sürekli yanıp sönen kırmızı sinyal bir ses çıkarır. Bu sahnede Ripley'in fondaki sesi ve ardı ardına hem Dallas'tan tırmanırken hem Ripley ve kumanda odasındakilerin yüz ifadesinden ve monitörden gelen görüntüler eşliğinde gerilim doruk noktaya çıkartılır.

3.3. Mizansen

Diyaloğun sinemadaki yerini alması filmin mizansenini de etkilemiştir. Diyaloğun mizanseni nasıl etkilediğine değinmeden önce, mizansenin tanımını yapmakta yarar vardır. Mizansen Fransızca "mise en scene" harfiyen sahneye koyma anlamına gelen tiyatral bir kavramdır. Bundan da anlaşılacağı gibi oyuncuların ve aksesuarın sahneye yerleştirilmesi anlamına gelir. Başka bir ifadeyle, birbiriyle ve aksesuarla orantılı olarak oyuncuların sahnesel eylemlerinin bir kompozisyonudur. Sinemada mizansen ise tiyatrodakiyle aynı anlama gelmekle beraber, sinemada sahnenin yerine çekim mekânı geçmektedir. Fakat burada oyuncuların çekim mekânında nasıl yerleşecekleri ve nasıl ve ne kadar hareket edeceklerine bir de kamera hareketi ve kameranın bakış açısı eklenmektedir. Ayrıca kurgu elementiyle çekim ölçeklerini de dâhil ettiğimizde, sinema mizanseninin tiyatral mizansene oranla çok daha karışık bir kompozisyona sahip olduğunu görürüz.

John Gibbs, sinema mizansenini; karenin içeriği ve nasıl organize edildiği olarak tanımlamıştır (2003,1). Bu formülasyonun iki yarısı da önemlidir: içerik ve organizasyon. Karenin içeriği nedir? Işık, kostüm, dekor, malzemeler ve oyuncuların kendisi. Karenin içeriğinin organizasyonu oyuncuları ve dekoru kapsamaktadır, fakat görüntüleme ve öyküleme de mizanseni oluşturur. Bu nedenle mizansen incelendiğinde çerçeveleme, kamera hareketi, kullanılan özel lensler ve diğer fotoğrafik kararlar da dikkate alınmalıdır (Gibbs, 2003, s.5).

Mizansen bu anlamda, ışık, dekor, kostüm, saç, makyaj ve karakterlerin hareketleri başta olmak üzere çerçevede görünen tüm unsurları kapsar. Ayrıca Kamera hareketleri, ölçekler ve kamera açıları da mizansene hizmet eder. Nesnelerin yeri ve ötekilere göre hangi uzaklıkta ve hangi büyüklükte görüleceği, kameranın uzaklığı ve açısı ayarlanarak belirlenebilir. Kamera hareketleri ise kamerayı belli yönlerde ve hızlarda hareket ettirerek görüntüyü kesmeden mekân içinde dolaşma ve hareketi izleme olanağı sağlar. Kamerayı hareket ettirmemek de bir anlam yaratabilir. Yönetmen istediği etkiyi yaratmak için, ışık ve renk tonlarıyla da oynar.

Sinema temelde görsel ve işitsel bir kitle iletişim aracı ve sanat dalıdır, ancak sinemanın en güçlü yönü onun bir görüntü sanatı olmasından kaynaklanmaktadır. Her sanat dalının kendine özgü anlatım araçları bulunmaktadır. Sinemanın temel anlatım aracı da görüntü ve dolayısıyla görüntüde yer alan dekor, aydınlatma, oyuncular ve kostüm gibi

öğelerdir. Bu öğeler ve öğelerin çerçeve içerisinde düzenleniş biçimleri sinemayı diğer sanat dallarından ayıran en temel özellikleridir (Tuğan, 2017, s.305). Sesli sinemanın ilk yıllarında diyalog filmlere damgasını vurmuş ve mizansende ciddi değişikliklere neden olmuştur. Sinemada "söylemenin" "göstermekten" daha kolay olduğu düşünülürse, yönetmenlerin çoğunun kendi istemleriyle veya mecburiyetten kolaya kaçmaları kaçınılmaz olmuştur. Özellikle politik tartışmaların çok yaygın olduğu 1960'lı yıllarda devamlı konuşan bir orta plan türemiştir. Sesin sinemaya girmesi, filmi görsel araçlarla ifade etme ihtiyacından kurtarmış, böylelikle hayal gücü boşa veya tembelliğe girmiş, nedensel sistemdeki görüntü sunumundan anlam üretme motivasyonu gücünü kaybetmiştir. O döneme ait filmler izlenecek olursa, konuşma sahnelerinin mizansen tasarımının günümüz dizi çekimlerine benzedikleri görülür.

Sinemada diyalog, titiz ve tasarruflu bir şekilde kullanıldığında film diline katkı yapmakla birlikte; diyaloğun çokluğu, görselin işlevini de "çalan" bir yapıyla "kör göze parmak" nispetinde bir duruma dönüşmektedir. Sözel tarife dayalıysa, senaryo, duygudan uzaktır. Bu anlamda mizansen ile diyalog uyumunu sinemanın kendi kimyası içinde harmanlamak ustaca hazırlanan sekanslar ile ortaya çıkmaktadır. Burada diyalog eylemlerle bütünleştirilerek yönetmenin amaçladığı gizli söylemlerin izleyiciye nakledilmesine imkân vermektedir.

Yönetmenliğini Claude Berri'nin yaptığı 1983 Fransız yapımı "Tchao Pantin" filminin ilk sekansı doğru bir gizli söylem diyaloğunun filmde nasıl uygulanabileceğine çok ideal bir örnektir. Jenerik de dâhil filmin giriş sahnesinde genç Bensoussan'in arkasından ağır hareketlerle ilerleyen polis aracı görünür. Bensoussan yağmurlu bir havada mobiletini iterek benzinciye girer.

Lambert: Merhaba.

Bensoussan: Nasılsınız?

Lambert: Arıza mı?

Bensoussan: Başıyla onaylar.

Lambert: Peki ne kadar lazım?

Bensoussan: Neyden efendim?

Lambert: Benzin. Ne olacak?

Bensoussan: Benzin değil, buji galiba.

Lambert: Ne çeşit buji?

Bensoussan: Mobiletler için buji.

Lambert dışarı göz atar Polis arabasını fark eder. Sonra tezgahına bakmak için Bensoussan'a arkasını döner. Bir süre aradıktan sonra tekrar ona doğru döner. Bu arada bir kere daha pencereden bakmayı ihmal etmez. Polis arabasının uzaklaşmasını bekler. Sonra Bensoussan 'a bakarak konuşur.

Lambert: Mobiletler için bujim kalmamış.

(Bensoussan da polislerin gittiğini görünce Lambert'e gülümser.)

Bensoussan: Önemli değil efendim yayan giderim hemen köşede oturuyorum.

Burada, takip edilenle onu saklayan arasında polise karşı tipik bir dayanışma oluşmuştur. Ancak bir tek karede dahi "Polis mi takip ediyor seni?" "Neden takip ediliyorsun?" türünden bir cümle duymayız. Çünkü esas olan eylemdir ve olay örgüsü eylemler yoluyla ilerler.

3.4. Anlatıcı (Dış) Ses

Sinematografik anlatıyı diğer anlatılardan ayıran bir diğer faktör de filmde dış ses (voice-over) kullanımın anlatıya getirdiği boyuttur. Dış-ses sinemada, diğer hiçbir anlatı türünde olmayan şekilde anlatıcı işlevi yüklenebilmektedir. Özellikle bazı romanların filme uyarlanmasında anlatıcı olarak bu kullanıma çokça yer verilmekte; dış-ses anlatıcı, ya zamansal geçişleri ya da olayları birbirine bağlamakta kullanılmaktadır (Sözen, 2015 b, s.240).

1920'lerden itibaren sinemada bir akım haile gelen Kara film (Film Noir) döneminde anlatıcılar üst- ses olarak yerlerini almaktaydı. Hikâyeler, genelde kahramanların erkek

olmasından ve onların eril bakış açısından ilerlemesinden ötürü, erkek sesi tercih edilirdi. Zaman zaman araya giren bu ses, anlatıcının zihin gözüdür. Kara film, geleneksel anlatının aksine bireysel sesi açığa çıkararak, ortaklaşa gerçekliğin karşısına öznel gerçekliği koyar. Bireyin başkaldırısı bu dış sesle kendisini duyurur. Önemsenen, toplumsal ideallerin değil, bireyin tutkularının anlatılmasıdır. Hikâye, birinci tekil şahıs ağzından anlatılarak, gerçekçilik izlenimi güçlendirilir.

Hikâyenin başkahramanı olan dış sesin, hikâyenin içinde anlatıcının olduğu kadar aktif bir konuşmacı olamadığı örnekler de vardır. Bu uygulama genelde hikâyedeki anlatıcının geçmişe dönerek çocukluğunu anlattığı bir zaman dilimini kapsayabilir. Hikâyedeki başkahraman çocuktur ama onun öznel sesi ile konuşan ses bir yetişkine aittir. Bazen de anlatıcı, hikâye dünyasında asosyal bir karakter olabilir ama çevresine dair gözlem gücünü kullanarak karakter ve olay tespitleri bu karakterin öznel sesinden edinilebilir.

Joel ve Ethan Cohen kardeşlerin birlikte yönettikleri 2001 yapımı "The Man Who Wasn't There / Orada Olmayan Adam" post modern bir kara film olarak bir karakterin suskunluğuna ve o suskunluğun altında olay akışını izleyiciye anlatan iç sese en iyi örneklerden biridir. Billy Bob Thornton'un canlandırdığı, yaşadığı hayattan hiç zevk almayan, kendisi için hiçbir özel istek duymayan Ed Crane karakteri, kayınbiraderi ile birlikte berber dükkânı işletmektedir. Ed'in sessizliğinin aksine kayınbiraderi de bir o kadar konuşkandır. İzleyici filmde Ed'in çok nadir diyaloğuna tanıklık eder. Her ortamda sessiz olmasına karşın Ed'in öznel sesi film boyunca sürekli konuşmakta, çevresindeki karakterler ve olaylar hakkında bilgi sunmaktadır.

Kara film dönemi ile büyük bir ivme kazanan dış- ses kavramı bazen filmin durağan veya akıcı temposuna göre değişim gösterebilmektedir. Melankolik bir anlatı tarzının seçildiği filmlerde anlatıcı ses, ender zamanlarda ortaya çıkar ve hikâyenin izleyici üzerinde tesir etmek istediği duyguya hizmet eden bir tonlama ile konuşur. Bazen hızlı, akıcı bir tempoda akan filmlere ayak uydurabilmek adına anlatıcı ses seri bir konuşma ile akan sekanslara bir renk oluşturmaktadır. Bu yöntemi en sık deneyen yönetmen Martin Scorsese olmuştur. Gerek 1990 yılı yapımı "Goodfellas / Sıkı Dostlar" filminde Ray Liotta'nın canlandırdığı Harry karakteri gerekse 1995 yılı yapımı "Casino / Gazino" filminde Robert De Niro'nun canlandırdığı Sam karakteri film boyunca sürekli ve seri bir biçimde hikâyeyi anlatan öznel

seslerdir. İki karakter filmdeki başkahramanlardır. Durmak bilmeyen müzik geçişleri eşliğinde hikâye içinde mevcut ve kadra giren tüm yeraltı dünyasındaki karakterler, tiplemeler tüm özellikleri ve başlarına gelmiş olaylar bu sesler vasıtasıyla izleyiciye anlatılır. Ender zamanlarda da başrollerde olan ama ana karakterin yanında yer alan karakterler de öznel ses olarak konuşmaktadır. Burada "Yardımcı karakter, ana karakterin öyküsünü anlatır" prensibi doğrultusunda "Sıkı Dostlar" filmindeki Harry karakterinin karısı Karen, evlilik hayatlarının marjinalliği hakkında dert yanar biçimde kocası Harry hakkında öznel ses olarak konuşur. Yine "Casino" filminde de Sam karakterinin yakın arkadaşı Joe Pesci'nin canlandırdığı Nicky karakteri aynı üslupta Sam'in hayatındaki açmazlara dair izleyici ile sohbet eder bir samimiyette öznel ses olarak konuşur.

3.5. Sessizliğin Dramatik Bir Öğe Olarak Kullanımı

Sesin ortaya çıkışı aynı zamanda sessizliğin de kendi başına dramatik bir öğe olarak ele alınabilmesini sağladı. Büyük bir uğultunun, şiddetli bir gürültünün, konuşmaların birdenbire kesilmesinin, ortalığı derin bir sessizliğin bürümesinin ne denli büyük bir etki uyandıracağı açıktır. Öte yandan, son derece sessiz bir görünçlükte, ufak gürültüden yeğin bir patlamaya dek, bir fısıltıdan bir çığlığa dek çeşitli seslerin yine çok etkili olarak kullanılması da eldedir. (Özön, 2008, s.145).

Sesin sinemaya girmesiyle sessizlik de sesli filmlerde etkili bir efekte dönüşmüştür. Sinemada işlenen konular ve teknik geliştikçe yönetmenler yaratıcılıklarını artırmak ve dramatik gelişimin bir öğesi halinde sesten olduğu kadar sessizlikten maksimum faydayı sağlayabilmek adına denemeler yapmaktan kaçınmamışlardır. Bu denemelerde artık sesin sinemadaki varlığı, sinemacılar ve izleyiciler tarafından yadsınamayacağından sesli ortamdaki sesin, diyaloğun veya müziğin izole edilmesi dramatik akışa hizmet eden unsurlar olarak tercih edilmiştir.

Kasıtlı olarak oluşturulmuş sessizlik anlarının etkisi doğal sessizlikten farklıdır çünkü özellikle gergin veya kritik anlardaki sessizlikler karakterlerin jest ve mimiklerini daha belirgin ve etkileyici hale dönüştürmekte ve anlatının dramatik boyutunu farklı düzlemde yeniden

inşa etmektedir. Örneğin, sessiz anlardaki bir bakış birçok anlamı taşıyabilir, yüz hareketleri sessizliğin nedenini açıklayabilir (Sözen, 2015c, s.9).

Ses kuşağında bir elemanın yokluğunun her zaman bir anlamla yüklü olması elbette ki söz konusu değildir, ama genel olarak yönetmenler de, seyirciler de anlamlandırmayı, sessizlik gerilimi üzerinden oluşturmaktadırlar. Çünkü sessizlik, seyirci açısından bir inter-aktif ve katılımcı ortamı yaratarak anlatımın güçlenmesini farklı bir düzlemde inşa etmektedir. Örneğin bir filmde günlük yaşamın gürültüsü ile çevrili herhangi bir nesne gösterilip, sonra aniden tüm ses kesilirse, seyirci o nesneye yoğunlaşır. Bu uygulamanın amacı, sahneyi provoke ederek, seyircide gerginlik duygusu yaratmaktır. Sinemasal anlatılarda sessizlik uygulamaları son derece canlı ve çeşitli olabilir. Örneğin sessiz bir bakış, çok şey konuşmanın yerine geçebilir. Bir sahnedeki sessizlik, ters bir dramatik fonksiyon olarak da eyleme/anlama hizmet edebilir. Örneğin gürültülü bir konuşma anında bir karakter içeri girdiğinde ani bir sessizlik olursa, , sahnenin bütün performansının durmasına karşın, anlam yoğunlaşır (Sözen, 2015d, s.42).

Müzik ve diyaloğun tamamen, sesin ise kısmen ortadan kaldırıldığı örnek yapımlar hayata geçirilmiştir. Kara film örneklerinden bir tanesi olan, yönetmenliğini Russel Rouse'nin yaptığı 1952 yapımı "The Thief / Hırsız" filmi aynı zamanda sesli dönem içerisinde bilinçli olarak diyalogsuz çekilen örneklerden bir tanesini teşkil etmektedir. Ray Milland'ın canlandırdığı Allan Fields karakteri Nükleer fizikçidir. İşinde oldukça uzman ve başarılı bir kişi olmasına rağmen tipik bir film noir anlatısının parçası olan karanlık karakter sıfatına uygun biçimde casusluk yaparak suç işlemiştir. Ancak işlemiş olduğu bu suçtan ötürü pişmandır. Filmin en önemli özelliği hiç diyaloğun olmamasıdır. Buna rağmen tıpkı sessiz dönem filmlerindeki yazıyla bilgi uygulaması filmin içerisindeki bir öğe ile izleyiciye dolaylı biçimde bilgi sunmaktadır. Filmin ilk sahnesinde Alan'ın telefonu çalar. Telefonu çalan Alan telefona bakmadan dışarı çıkar. Martin Gabel'in canlandırdığı Mr. Bleek karakteri görünür. Mr. Bleek sigara paketindeki son dalı yakar ve boş paketi yere atar. Allan gidip yerdeki paketi alır. Evine gider ve sigara paketindeki yazıyı okur. O andan itibaren hem Alan hem de izleyici olarak bizler Alan'ın yeni görevini sigara paketindeki nottan öğrenmiş oluruz. Ortam sesinin hâkim olduğu, hiçbir şekilde diyaloğun olmadığı filmde bu ve buna benzer yazılı bilgiler diyaloğun bilgilendirici görevini üstlenmiştir.

Yönetmeni Jules Dassin olan 1955 yapımı bir Fransız kara film uyarlaması "Rififi / İnsanlar ve Para" da sessiz anlatıma en uygun örneklerin başında gelmektedir. Bir soygun hikâyesini anlatan filmde Jean Servais'in canlandırdığı Tony Stephanois karakteri mücevher hırsızlığından beş yıl hapiste yattıktan sonra iyi halden serbest bırakılmıştır. İşsiz ve parasız olan Tony, küçük oğluna vaftiz babalığı yaptığı yakın arkadaşı Jo ve eski mücevher hırsızlarından Mario'nun yeni bir kuyumcu soygunu önerisini mecburen kabul eder. Ekibi genişleten çetenin soygun sahnesi, sinema literatürüne girecek türdendir. Otuz dakika süren sahne, bir sekans şeklinde ilerler. Ne bir diyalog, ne bir monolog ne de bir müzik vardır. Kısmen duyulan ortam sesleri dışında ses öğesine yer verilmemiştir. Soygun gerçekleştikten sonraki on dakika boyunca da hiçbir diyalog yoktur.

Diyaloğun kısmen veya tamamen kullanılmadığı tarzda yapımlar günümüzde başını Kim Ki-Duk'un çektiği Güney Kore sinemasında sıkça görülmektedir. Yönetmene ait 2004 yapımı "Bin-Jip / Boş Ev" filminde, başrol oyuncularının hiç konuşmadığı boş ev, metafor ve alt metinlerle doludur. Müzik seçimleri ile de yansıtılmak istenen yalnızlık duygusu, yerinde ve zamanında kullanımlar ile izleyiciye aktarılabilmektedir. Bununla birlikte sıfır diyalog ve sıfır müzik ile ortam sesinden faydalanarak çekilmiş sahnelere de yönetmenler tarafından yer verilmektedir. Sergio Leone'nin 1968 yapımı "Once Upon A Time İn The West / Bir Zamanlar Batıda" filminin açılış sahnesi de yok denecek kadar az diyalog, sıfır müzik ve tam ortam sesi destekli bir örnektir. Charles Bronson'un canlandırdığı Armonika karakteri yıllar önce ailesini katleden Frank karakteri ile ıssız bir tren istasyonunda buluşacaktır. Tabii bunu film başlarken izleyici olarak bizler bilmeyiz. Frank, üç adamını gönderir. Bu adamlar, yaşlı bir biletçiyi rehin alıp bir odaya kapatırlar. Filmde, bu ana kadar sadece yaşlı adamın üç hayduda bilet satma girişimi sırasındaki çaresiz kısa konuşması duyulur. Filmin başından itibaren havaya, duyulan müzik gibi süreklilik gösterip gerilimi artıran değirmen pervanesinin sesi hâkimdir. Üç haydut da birini beklediklerini davranışlarıyla belli eder. Ancak bir yandan da sıra dışı esprili eylemlerde bulunur. Sahnenin sonuna doğru tren gelir ancak kimse yoktur. Tren, istasyonu tamamen terk ettiğinde bir armonika sesi duyulur ki bu film boyunca Bronson'un canlandırdığı karakter ile özdeşleşmiştir. Filmin bu anında ilk karşılıklı diyalog gerçekleşir ve çok kısa olur.

Armonika: Frank?

Haydutlardan biri: Bizi Frank gönderdi.

Armonika:(Armonika atlara bakar üç tane at vardır bağlı olarak.) Bana at getirdiniz mi?

(Üç haydut birbirlerine bakarak gülümser)

Armonika: Görünen o ki... Bir at eksiğimiz var. Fazladan iki tane getirmişsiniz.

Armonika'nın bu sözünden sonra silahlara davranılır ve karşılıklı ateş açılır. Daha hızlı bir silahşor olan Armonika, üç haydudu da vurarak öldürmüştür. Armonika'nın sözleri, diyaloğun etkin kullanımına örnektir. Gerilimin son aşamasında meydana gelecek çatışmanın tetikleyicisidir. Aynı zamanda seyirciyi de bu aşamaya hazırlayan da bir öğedir.

Sinemada sessizliğin dramatik bir öğe olarak ele alınışı bazen de bir karakterin sessizliğinden, suskunluğundan kaynaklı işlenebilmektedir. "The Man Who Wasn't There / Orada olmayan Adam" filminde Ed Crane karakteri berber dükkânında olsun, evde olsun nerede olursa olsun gerekmedikçe konuşmamaktadır. Bu yüzden Ed'in anlatıcı dış sesinin olmadığı zamanlarda izleyici Ed ile özdeşleştirilerek onun suskunluğu ile dinleyici konumuna geçmektedir. Ed'in çevresinde konuşanların sesi, dönemim şarkıları ile birlikte genel geçer bir detay olarak akıp gitmektedir.

Bazen de karakterlerin içinde bulundukları koşulların kültürel dayatmaları neticesinde filmlerde sessizliğe büründükleri görülmektedir. Bu daha çok Doğu toplumlarında görülen bir durum olduğundan çoğunlukla kadın karakterlerin suskunlukları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sürü'de ataerkil düzende gücü elinde tutmaya çalışan ve sembolik düzenin devamlılığı için canhıraş mücadele veren Hamo için Berivan, ataerkil sembolik düzenin karşısında yer alan düzensizliğin tohumudur. Berivan aile ve eşlik çerçevesinde sürekli acı çekmek zorunda kalmıştır. Ailesi düşman aileye onu barışın bedeli olarak gelin etmiştir. Aşiretin reisi olan Hamo için Berivan, çocuk doğuramayarak ya da doğurduğu çocukları yaşatmayarak soyunun devamlılığına katkı sağlamadığı için bir düşman ve kendi başına gelen felaketlerden sorumlu tuttuğu uğursuz kadındır. Bu bağlamda Berivan, sürekli Hamo tarafından horlanır ve aileden dışlanır, tıpkı çok sevdiği, kafeslere kapatılmış kuşları gibi,

ailenin yaşadığı obada kendi çadırının sınırı içinde yaşamak zorunda kalır. Doğurmaya çalıştığı üç çocuğunda yaşamaması ve ailenin de dışlaması sonucu Berivan, susmayı tercih eder. Berivan'ın kocası Şıvan ise, onun bu suskunluğunu çözmek için her yolu dener, başarısız olunca da Berivan'a karşı tekme tokat şiddet uygular. Şivan, kendi babası Hamo ve onun temsil ettiği tutucu geleneksel değerler sisteminin içinde karısının kıstırılmışlığının bir sonucu olarak onun 'hasta' ve 'biçare' durumuna düştüğünün içgüdüsel olarak farkındadır, fakat "her şeye karşın, ne babası acımasız Hamo'ya başkaldırabilir, ne de toplumun görünen ya da görünmeyen yasalarına. Ailesel saygı, büyüğün deneyimine öncelik tanınması alışkanlığı, her türlü başkaldırının frenidir. Ancak kadınlar, kimi isyan biçimlerini geliştirmesini bilmiştir. Berivan'ın isyanı ise susmaktır (Güzel, 1996). Yavuz Turgul'un yönetmenliğini üstlendiği "Eşkıya" filminde sevdiği adama değil de bir başkasına verilen Keje karakteri de Tevfik Başer'in yönetmenliğini yaptığı "40 Metrekare Almanya" filminde başlık parası ile Almanya'da çalışan bir işçiye verilmiş genç bir kız olan Turna karakteri de kendilerini sessizliğe mahkûm etmişlerdir. Filmin başkahramanlarından olsalar da hem Berivan hem Keje hem de Turna daha çok dinleyendir. Kocaları ise onlarla konuşurken geri bildirim alamadıklarında bazı sahneler monologa dönmektedir.

3.6. Diyalog ve Müzik İlişkisi

Günümüz sinemasal anlatılarında, diyaloglar, efektler ve müzik, filmin ses evreni oluşturan bileşenler olarak birbirine bağımlı ilişkiler ağıyla inşa edilmekte ve onlar seyirci tarafından tümleşik bir yapılanma olarak algılanmaktadır. Bunun doğal sonucu olarak da, en sıradan filmlerde olduğu kadar, sanatsal yetkinlikleri olan filmlerde de müzik sinematografinin asal bileşenlerinden bir olarak yer almaktadır. Sıradan filmlerde daha çok duygu temeli bir işlev içinde kullanılırken, nitelikli anlatılarda kullanılan müzik ise, doğrudan anlatının anlam yüklemlerini belirleyerek seyircinin alt-metni (subtext) okumasına yardımcı olmaktadır (Sözen, 2015e, s.35).

İki yönlü bir ilişki gösteren diyalog ve müzik korelâsyonunda uygulamanın en fazla başvurulduğu alan televizyon yapımlarıdır. Özellikle durum komedisi dışındaki dizilerde iki karakter eğer eğlenceli komik bir konu hakkında konuşuyorlarsa kahkaha efektleri yerine eğlenceli veya komik bir melodi arka fonda çalarak izleyiciye zerk edilmek istenen duygu diri tutulur. Birden karakterlerden bir tanesi konuyu değiştiren ve entrikanın boyutunu artıracak

bir cümle ile konuya girdiğinde müzik de aynı doğrultuda değişmektedir. Örnek vermek gerekirse ani bir vurgu yapan gitar tınısı ile diyaloğu sürdüren karakterlerin yüz ifadeleri birden değişir.

Sinemanın müzik ile vücut bulduğu en önemli türlerinin başında hiç şüphesiz müzikal filmler gelmektedir. Müzikal sinema türü, Hollywood'da ortaya çıkmıştır. Bunun nedeni ise aslında Brodway sahne kültüründen gelen bu türün gerektirdiği yetkin bir kadro, uzun süreli çalışma ortamı, zengin dekor, kostüm ve çekim masrafları ve artan maliyetleri karşılayabilecek olanakların, 1930'larda yalnızca Hollywood'da bulunmasından kaynaklanmaktaydı. (Owsinski, 2009)

Sinema endüstrisi tarafından dönemin ekonomik sorunlarıyla bunalmış seyirciler için bir kaçış türü olan müzikal filmler, kendine özgü bir olay örgüsü olan; müzik, dans ve diyalogların olaylarla bütünleştiği duygusal ve eğlendirici sahne gösterisi şeklinde tanımlanmaktaydı. Bu açıdan müzikal filmlerde diyalog, filmin anlatısı içerisinde bazen normal şekilde bazen de şarkılarla yansıtılmaktaydı. Bu durum, zaman içinde, müzikal filmler ile şarkılı filmler gibi iki türün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tabii şarkılı filmleri müzikal filmlerden ayrılan şey şarkılı filmlerin, normal diyalogların arasında kurgu vasıtasıyla şarkı yerleştirilen filmler olmasıdır. Müzikal filmde diyaloglar da dâhil olmak üzere anlatının kendisinde müziğin egemen olduğu türlerdir.

Sinemada diyaloğun özellikle izole edilip, müzik ve dans ile metaforlaştığı bazı örnekler de anlatıyı vücut dili ile ifade edilmesi ölçeğine taşımaktadır. Bu örneklerin en kült seviyesinde gösterilebileceklerinden bir tanesi, 1983 yılı Fransız, İtalyan ve Cezayir ortak yapımı olan Ettore Scola'nın yönetmenliğini üstlendiği "Le Bal / Balo" filmdir. Etkileyici metaforların kullanıldığı film, Fransa'nın 1930'lardan 80'lere olan tüm değişimini izleme olanağı sağlar. Fransa, bir balo salonudur, garson devlettir, orkestra hükümetleri temsil etmektedir. 1930'larda halkla aynı seviyede olan hükümeti, Alman işgali sırasında göremeyiz. Savaş sonrası, 50'lerde "Blue Boys Band" adıyla bir Amerikan orkestrası olarak ve halktan biraz daha yükselerek; 80'lerde artık iyice uzaklaşıp salonun ikinci katına çıkacak olan yola da çıkmış olurlar. Diyalogların dans ve müzikle icra edildiği filmde, İspanya iç savaşına gönderme yapılır. Asker adımlarıyla içeri giren badem bıyıklı, faşizmin salondan içeri girişini temsil eder. Dans durur. Adeta bir muhtıra metni okuyan faşist tiplerden sonra dans edenler

İspanyol dansına gönderme olarak ayaklarını sert ve ritmik hareketlerle yere vururlar. Filmdeki karakter analizleri de mizansen yolu ile sergilenir. İlk olarak kadınlar salona girerler, sahneye girerken her kadın ilk önce kendilerine boy aynasından bakıp teker teker yerlerine otururlar. Bu sayede kadınlar, sahip oldukları karakter özelliklerini açığa çıkarırlar ve seyircinin bu kadınların her biri hakkında karakter tahlili yapılmasına yardımcı olurlar. Kadınlar yerlerine oturduktan sonra salona erkekler girer ve onlarda salondaki yerlerini alırlar. Daha sonra bayanlar ve erkekler dans pistinde dans ederler. Zaman atlamalarının yaşandığı filmde hiçbir şekilde yazınsal ifadeler kullanılmaz, bunun yerine ekran rengi siyah beyaz olur. Ya da filmin sonunda bir kol saatinin çalması gibi teknolojinin geliştiği unsurlar gösterilir.

4. BÖLÜM

SİNEMADA KLASİK (GELENEKSEL) VE MODERN ANLATIDA DİYALOG

4.1. Klasik Anlatıda Diyalog

Klasik anlatı, Aristoteles'in Poetika kitabında yaptığı 'Tragedya' tanımlamalarına dayanmaktadır. Poetika'da tragedya, tamamlanmış ve belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklidi olarak açıklanmıştır. (Rorty, 2008, s.22). Günümüze kadar kitlelerle buluşma, onları etkileme gücü ve daha uzun süre kalıcılığını koruması bakımından klasik anlatı tercih sebebi olmaktadır. Klasik anlatının rağbet görmesinin bir diğer nedeni de sözel ifadenin izleyiciye akarımı konusunda önemli bir bilgi aktarıcı argüman olmasıdır. Bu durum, diyaloğun klasik anlatıdaki kullanış işlevini kolaylaştırmaktadır.

Klasik anlatı ve diyalog ilişkisini en çok güçlendiren özelliklerinden bir tanesi izleyici ile arasında özdeşleşme kurabilmesidir. İki ya da daha fazla kişi arasında geçen bir diyalog sahnesinde, kamera anlatıcıya odaklandığında, sahnedeki diğer dinleyicilerin özneline girerek izleyiciyi özdeşleştirme ve onunla alakayı artırma imkânı sağlayabilmektedir.

Klasik anlatının bir diğer unsuru olan anlatı geçişkenliği, her sahnenin kendisinden önceki sahneyi bir nedensellik zincirine göre takip ettiği bir olay sıralamasını ifade etmektedir. Yani filmin başında geçen bir diyalog; belli bir düzende kronolojik mantıkla ilerlemektedir. Bu da filmi bazen sadece işitsel olarak takip edenlerin de katılımcılığını karakterlerin arasında gerçekleştirdiği diyaloğun anlamsal bütünlüğü sayesinde sağlayabilmektedir.

Klasik anlatı, hikâyenin içeriğine bağlıdır. Yani filmin anlatımı çerçevesinde izleyiciye perdeden yansıtılmakta olan her şeye gönderme yapar. Bunun diyalogsal karşılığı da görmekte olduğumuz her karakterin, objenin, varlığın ve mekânın izleyiciye isimlendirilmesi, tanımlandırılması imkânını sağlamaktadır.

Klasik anlatının şeffaflık özeliği ise film öyküsünde geçen olayların sanki doğal bir şekilde yaşanıyorlarmış gibi sunulmalarıdır. Diyaloglar sırasında bulundukları koşullar gereği karakterlerin konuşmaları gerilime göre hararetli, dramatik koşullara göre daha ağır, tematik hale gelebilir.

Sinema filmlerinde seyircilerin en büyük arzusu, görmeyi istedikleri şeyi görmektir. O an gerçekliğin bir önemi yoktur ve yaratılan kurguda haz, istenen sonuca ulaşmayla elde edilecektir. Örneğin Martin Brest'in yönetmenliğini yaptığı 1992 yapımı "Scent of a Woman / Kadın Kokusu" filminde Al Pacino'nun canlandırdığı görme engelli Albay Frank'a, Chris O'Donnell'in canlandırdığı kolej öğrencisi Charlie hafta sonu para karşılığı bakmakla görevlendirilir. Albay kör olduğu kadar huysuz bir ihtiyardır. Kaçamak bir yolculuğa çıkmak ister. Charlie ise taşralı, içine dönük bir karakterdir. Okulda başı istemeden bir olaya tanıklık etmesi ile belaya girmiştir. İkilinin beraber geçirdikleri macera dolu bir hafta sonundan sonra yakınlıkları artar. Filmin final sahnesinde Charlie, okul disiplin kurulunda tek başına kalmıştır. Tüm oklar üzerineyken ve haksız yere atılacakken ortaya Albay Frank çıkar ve uzun bir konuşma yapar.

Bu konuşma esnasında hem Charlie'nin haklarını savunur hem adaletsizliğe somut çıkarımlarla göndermelerde bulunur. Tüm bunları yaparken izleyiciye film boyunca onu kabullenmesini sağladığı üslubu ile konuşur. Bu sayede onları film hikâyesi içinde izleyen kalabalıktan alkış toplarken filmi izleyenlerin de duymayı arzu ettiği konuşma gerçekleşmiş ve adalet yerini bulmuş olur.

4.2. Modern Anlatıda Diyalog

Modernizm kavramı, aydınlanma çağı ile birlikte temelleri inşa edilmiş ve toplumların tüm yaşamlarında, tecrübelerinde yer bulmuş bir öğedir. Sinemada çağdaş anlatı, Sovyet sinema kuramcısı Dziga Vertov ve Alman şairi, oyun yazarı ve tiyatro yönetmeni Bertolt Brecht'e dek dayanan ve geleneksel anlatı filmlerinin karşısında duran bir anlatı biçimidir.

Klasik anlatıdaki anlatı geçişkenliği, modern anlatıda yer almamaktadır. Bu, bir filmdeki olay ve sahnelerin birbirlerine nedensellik zinciri ile bağlı olmaması anlamına gelmektedir. Dramatik bir öyküde bu durum kesmeler, kesintiler, ileri veya geri atlamalar ile

sağlanır. Bu durumda diyalogları takip ederek kronolojik olarak neden sonuç ilişkisine varmak neredeyse imkânsızlaşır. Hikâyeye kulak misafiri olmayı değil tam anlamıyla bilinçli donanımlı etken takipçi olmayı gerektiren bir tarza sahiptir.

Özdeşleşme özelliği yerine yabancılaşmanın ön plana çıktığı modern anlatıda, film hikâyesi içindeki bir karakterin, doğrudan dinleyiciliğini üstlenmek yerine diyalogları üçüncü bir şahıs gibi dinleyen, olayı gözlemleyip eleştirel bakış açısı geliştiren ve dinleme mesafesini koruyan bir yaklaşımı benimsemektedir.

Modern anlatıda filmlerin finallerinde haz almak yerine seyirciye rahatsızlık vermek ve bu yolla gerçekle bütünleştirme yolu seçilir. Örneğin son sahnede yıllardır görmek ve onun yüzüne sevgisini ve nefretini içeren duygularını dökmek isteyen (tabii ki bu izleyicinin filmin gidişatı neticesinde beklediği haz finali) karakter, genel bir planda babası ile deniz kenarında oturur. Durgun ve ifadesiz bir biçimde tek planda, bambaşka, sıradan diyaloglar kurulur. Ekran siyaha dönüşür, dalga sesleri duyulur ve jenerik akar.

5. BÖLÜM

ÖRNEKLERLE DİYALOĞUN İŞLEVLERİ VE KURALLARI

Sanatta kesin kural yoktur veya kuralların her zaman istisnaları var gibi görünmektedir. Yine de sinemada diyalogları, anlatının amacına hizmet eden bir unsur haline getirmek için, bazı temel kuralların bilinmesi gerekir.

Diyaloğun özellikle yaygın sinema tarafından kabul edilen bazı kuralları ve fonksiyonları olduğundan bahsedilir (Berliner, 1994:4; Kozloff, 2000,33; O'Meara, 2013:166; Sözen, 2015). Bunlardan birincisi seyirciye bilgi vermek ve beklentilerini yönlendirmektedir. İkincisi yaygın sinemasal diyalog çoğunlukla bir karakterin kazanımı ve diğerinin kaybıyla sonuçlanan doğru bir çizgide ilerler. Bir başka kurala göre karakterler arasındaki iletişim başarılıdır ve karakterlerin başka türlü görülemeyen yönleri açığa çıkarılır. Konuşmalar konu üzerine odaklanır ve gerçek hayattaki konuşmaların aksine film karakterleri konuşanı dinlerler ve böylece söylemek istedikleri her şeyi tamamıyla söylemiş olurlar.

Diyalog her zaman iki farklı bakış açısı arasında bir diyalektik bağ kurar. Bir karakter, onun, diğerleriyle aynı fikirleri dile getiriyor, aynı şeyleri söylüyorsa, artık o bir diyalog değil, iddialı bir monologdur. Dolayısıyla bir diyalogun işlevi temel etkinliğini artırmak için tek taraflı çatışmak olmalıdır. Burada diyaloğun diyalektik işlevi ön plana çıkmaktadır (Manfredi).

Diyaloglar, doğası gereği, farklı perspektif ve hedeflere sahip figürlerin katkılarından meydana gelir. Hollywood sineması karakterlerin diyaloglara olan bu bireysel katkılarına önem vermekle beraber asıl amaç olarak diyaloğu anlatının amacına hizmet eden bir unsur haline getirmektedir. Her ne kadar bir karakter hedefe ulaşmak için çaba gösterse de, anlatının çizgisinde ilerleyen sahne hâkimiyeti karakterin diyaloga bireysel katkılarını geçersiz kılar. Buna en iyi örneklerden biri yönetmenliğini Orson Welles'in üstlendiği 1941 yapımı "Citizen Kane / Yurttaş Kane" filmindeki bir sahnedir. Welles'in bizzat hayat verdiği karakter olan Kane ile mali işlerden sorumlu olan hırslı yönetici Tatcher karakteri aralarında bir konu

üzerinde üzeri kapalı tartışmaktadır. Tatcher, Kane'i zarar eden gazeteyi yayınlamaya son vermesi konusunda ikna etme çabasındadır.

Tatcher: Bugün mali planlarınızı okudum.

Kane: Öyle mi?

Thatcher: Dürüst olmak gerekirse bu hayırsever girişimin yılda bir milyon dolara mal oluyor. lnquirer adlı bu hayırsever girişimi sürdürmek sizce de yanlış değil mi?

Kane: Haklısınız, Bay Thatcher. Doğru. Geçen yıl 1 milyon dolar kaybettim, bu sene de 1 milyon kaybedeceğim. Gelecek sene de 1 milyon kaybetmeyi bekliyorum. Yılda 1 milyon dolardan, burayı 60 yıl içinde kapatmak zorunda kalırım.

Burada etkili bir konuşma yetisine sahip ve kendine güvenini belli eden Kane, konuşmasındaki ritim ve tekrarlamalar ile sözlü düelloda üstün çıkacağını izleyiciye hissettirmektedir. Tatcher'ın kendisini ikna etme gayretini esprili bir üslupla göğüsleyerek, bu çatışmadan galip gelir.

Film karakterleri gerçek hayattakinin aksine neredeyse her zaman takılmadan akıcı konuşurlar. Hikayeyi sağlıklı bir şekilde ilerletmek, geçmiş olayların özel yönlerini sergilemek ve filmin tonunu ayarlamak ta diyaloğun görevleri arasında sayılmaktadır (Blacker, 1986, s.45).

Diyaloğun bir başka geleneksel işlevi, karakterlerden ve hikâyenin geçtiği evrenden bilgi sızdırmaktır. Bu sızdırma makul düzeyi aştığında büyük bir sorun teşkil edebilir. Bu sorun, genelde, bir karakter diğer bir karaktere zaten bildiği bilgileri aktardığı zaman yaşanmaktadır. Burada gerçek amaç, dinleyen karaktere değil; izleyiciye bilgi aktarmaktır. Bu durumda yazar bilgiyi ulaştırmak için daha etkili yollar bulamadığında, diyaloğun işlevi zayıflar. Yazar, diyalog vasıtasıyla, mevcut ve geçmiş bilgileri ortaya çıkarabilir fakat bunu yaparken yaratıcı ve mantıklı bir yol izlemeli; kolay yoldan bilgi aktarma yöntemini tercih etmemelidir. Bu hatanın bilinen bir örneği İzzettin Zülfikar'ın "İkinci Adam" filminde bariz bir şekilde görülüyor. Filmin başlarında başrol oyuncuları Rüşdü Abaza ile Samiye Cemal arasında, aralarındaki ilişkinin geçmişini ve mevcut durumunu ortaya koyan bir diyalog

geçiyor. Diyalogda oyuncular, sırf seyirciye ilişkileri hakkında bilgi vermek amacıyla birbiriyle atışıyor.

Aşağıda söz konusu diyalogdan yapılan alıntıda:

Selma: İsmet! Beni gerçekten seviyor olsaydın, olanlardan sonra benimle evlenirdin.

İsmet: Sana yüz defa anlattım, o zamanlarda koşullar evlenmemize uygun değildi. O koşullarda Kazım Paşa torununun, Sekine el Faki ile evlenmesi mümkün değildi. Dahası ben tüm kayıplarını telafi ettim ve namı meşhur Semra olarak kalmanı sağladım. Ayrıca yanımda bıraktım ve kesinlikle senden vazgeçmedim.

Selma: Kesinlikle. O kadar ki; kızının hanene yazılmasına izin vermedin. Böylece Divers, sahte doğum belgesi çıkarma ve kızı kendi hanesine yazmak zorunda kaldı.

İsmet: Bunu kim için yaptı? Şu Allahın kulu ben olmasaydım, onun gibi güzel ve modern bir kocayı nereden bulacaktın?

Selma: E tabi, benimle evlenmemen için de sana mazeret yaratmış. Yani seninle evlenmek için yeniden ısrar edersem, beni boşamaması için ona emir verirsin... Öyle değil mi?

Bu örnekte sahnedeki karakterler birbirini tanıyan karakterlerdir ve geçmişleriyle ilgili tüm bu bilgilere sahiplerdir. Buna rağmen aralarında böyle bir diyaloğun geçmesi, asıl amacın seyirciye bilgi vermek olduğunu açıkça göstermektedir. Karakterlerin birbirlerini değil; seyircinin karakterleri ilk kez gördüğü unutulmamalı ve karakterler birbirleriyle konuşurken birbirlerini yeni tanıyormuş gibi davranıp o yönde sorular sormamalıdır. Diyalog bilgi verebilir. Fakat diyalogla ortaya konan bilgiler, yaratıcı, mantıklı ve görsel durumla uyumlu olmalıdır. Örnekteki sahnede olduğu gibi bir bilgi aktarma yöntemi tercih edilmemelidir.

Diyaloğun, beyaz perdede olup biteni tekrarlamaması gerekir. Yani izleyicinin zaten gözleriyle tanık olduklarını onlara bir de sözle anlatmanın mantıklı bir tarafı yoktur. İzleyicinin görüntüden aldığı bilgileri film kahramanlarının sözlü olarak iletmeleri aynı şekilde mantıksızdır ve filmi zayıflatır. Çünkü insan tıpkı doğayı algıladığı gibi filmi algılar.

Dolayısıyla doğayı seyrederken etrafta olup biteni birinin kendisine anlatmasına ihtiyaç duymaz. Sözlerden ziyade birbirini takip eden görüntülerin oluşturduğu anlamlı bütünlerden bir anlam çıkarmaya çalışmak, seyircinin filme daha çok odaklanmasını sağlar. Diyaloğun görevi, görüntünün anlattığını tekrarlamak değil; tamamlamaktır.

Birbirini tekrarlamaktan kaçınma prensibi sayesinde sinema filmlerindeki diyalogları kuran senaristler bu sayede diyalogların dinamik hale gelmesine vesile olabilmektedir. Bu dinamiklik yönetmenlerin de çekimlerde nasıl bir yol izlemeleri gerektiğine dair katkı sağlamaktadır. Sinema salt metinsel yazımı açısından değil görsel ve kurgusal tasvirlerin oluşumunda da meydana getirdiği etkiye en anlamlı örneklerden bir tanesi, 1930 ve 1970'li yıllar arasında birçok filmin yönetmenliğini yapan Howard Hawks'ın müşterek çalıştığı senaristlerden William Faulkner ve Jules Furthman'ın yazdığı diyalogların daha bir dinamik yapı kazanabilmeleri adına çekim zamanında sürekli olarak çekim senaryosunda revizeler yapması olarak gösterilebilir. (Chion, 1987, s.113)

Diyalog, konuşma ve karakterleri açığa çıkarmak için karakterleri oluşturan bilinç ve bilinçaltı arasındaki karmaşık ilişkiyi dikkate alarak izleyicinin bağ kurma ve keşfetme hissini harekete geçirebilmeli, konuşulabilecek her şeyi birkaç satırla özetleyebilmelidir. Burada şu örneğini vermek uygun olacaktır: Mektuplaşma dışında yalnızca telgrafın haberleşme aracı olarak kullanıldığı zamanlarda kelime başına ücret alınmaktaydı. O yüzden insanlar telgraf yollarken anlatmak istediklerini mümkün olan en kısa ve en etkili şekilde yazıyorlardı. Boş konuşma ve totolojilerden kaçınıyorlardı. Diyalog yazarken de telgraf örneğinde olduğu gibi kelime başına ücret ödeyecekmiş gibi düşünerek yazmak mantıklı olabilir.

"Kelimelerde tasarruf" bakış açısına sahip bazı araştırmacılar cümlelerin isim-fiil-nesne basitliğinde olmasının bile yeterli olduğunu savunurken (McKee, 1997, s.389), seyirciye uzun süre hedefin merak ettirilmesi ve sonuca odaklanmasının istenmesi gibi bazı durumlarda uzun cümleler de kaçınılmazdır (Kozloff, 2000, s.67). Bunun dışında anlaşılmaları zor olan cümleleri, kulağa daha basit, daha anlaşılır gelen ve hemen kavranabilen kısa cümlelere ayırmak algı için önemlidir. Tabi cümleler ayrılırken, özün yitirilmemesine dikkat edilmelidir.

Senaryo yazarı ayrıca, diyalogları yazarken film kahramanlarının karakterlerini, sosyal durumlarını hatta yaşlarını göz önünde bulundurmalıdır. Her karakterin kendi yapısı gereği, özgürce diyalog kurabilmesine özen göstermelidir. Senaristin film kahramanlarına kendi düşüncelerini onların ağzından söyletmeye hakkı yoktur (Aslanyürek, 2004, s.184-185) Diyalog yazarken karakterlerin sosyal ve kültürel seviyesini es geçmek, tüm karakterleri aynı ağızdan konuşturmak sık yapılan hatalardandır. Dil deyince akla ilk olarak dilin sadece bir anlaşma ve iletişim kurma aracı olduğu gelir. Ancak dil, aynı zamanda kişinin sosyal aidiyeti ve kültürel düzeyinin bir göstergesidir. Bir doktorun kurduğu cümleler, kullandığı kelime sayısı ve jargonu ile bir esnafınkinin ya da bir çocuk ile bir yetişkininkinin hatta bir kadın veya erkeğinkinin aynı olması beklenemez. O yüzden diyalogla karakterler arasındaki hassas ilişkiyi gözetmek son derece önemlidir. Diyalog, senariste değil, karaktere ait olmalıdır.

Aristoteles'in, önce Horatius, daha sonra Boileau tarafından benimsenen görüşüne göre gençler genç gibi, yaşlılar yaşlı gibi konuşmalıdırlar. Bir başka deyişle kişileri kendilerine uymayan bir dille konuşturma yanlışlığına düşülmemelidir (Chion, 1987, s.114).

Sinemasal diyalog kendi kurallarını takip eder ve seyirci bu diyaloğu gerçek dünya bağlamında değil sinema bağlamında değerlendirir. Belirli standart ifadeler filmlerde benzer durumlarda ortaya çıkar. Örneğin "seni hiç sevmemiştim zaten" veya "şimdi benim kim olduğumu çok iyi anlayacaksın" gibi ifadeler seyirciye karakterin değişeceğini, "sıkı tutunun gidiyoruz" veya "işte şimdi burası şenlenecek" gibi ifadeler sahnenin değişeceğini, "bak bunu açıklayabilirim" veya "öyle demek istemedim" gibi ifadeler de karakterin kaybedeceği / zor duruma düşeceği sinyallerini verir (Berliner, 1999, s.4).

Sinemadaki diyaloğun sinema filmi içerisindeki durumu vücutta yer alan bir organ bütünlüğünde teşkil etmesine neden olmaktadır. Yani bir film eğer kötüyse ki, bunun belli ölçütleri olarak gösterilebilecek unsurlardan gereken bir senaryo matematiğiyle yazılmadıysa veya gereken bir çekim mantığıyla çekilmediyse yazılan diyalogların hiçbir önemi yoktur. Çünkü diyaloglar bazı yapımcıların düşündükleri gibi kurtarıcı bir misyona sahip değildir ve hasta bir bedende çürümeye mahkûm birer organ gibidirler (Corliss, 1985: s.260).

Konuşmaların bir musiki yönünün olması da sinemasal diyalogda dikkat edilmesi gereken bir husustur (Kozloff, 2000, s.87). Cümlelerde, karakterler arası etkileşimlerde ve

sahnenin bütününde kendini hissettiren bir ritmik yapı bulunur. Hatta genel bütünlük içerisinde alt ritimlerin bulunduğunu ileri süren araştırmacılar da vardır (Herman, 1995, s.123). İzleyicinin iletiyi anlamasını engelleyip kulağa yapay gelecek, uzun, süslü, ayrıntılı, dolambaçlı sesleri içeren diyaloglardan olabildiğince kaçınmak gerekir.

Öte yandan diyalogun sinemasal anlatımı zenginleştiren estetik bir unsur olması için sinemanın, abartılı performansa veya duyguları en ince ayrıntısına kadar düz yazı ile anlatmaya dayalı tiyatro ve edebiyatın aksine diyaloğun dilini daha karmaşıklaştırması, gerektiğinde görüntü ile çeliştirmesi, yani diyaloga birtakım estetik dokunuşlar yapması gerekir. Sinemanın sesli döneminin doğuşundan bu yana diyalogları daha ilginç hale getirmek için çeşitli söz sanatları kullanmaya başlamıştır. Bunlardan biri imadır. Tanımı ise basit haliyle, bir şey söyleyip başka bir şeyi kastetmektir. Tamamıyla bilinçli şekilde yapılır. Senaryo yazarı imayı kullanarak seyirciye iletmek istediği ancak çeşitli nedenlerden dolayı doğrudan iletmekten çekindiği mesajları aktarmış olur.

Bunun en klasik örneği yönetmen Howard Hawks'ın 1946'da çektiği "The Big Sleep / Büyük Uyku" filminin bir sahnesinde geçmektedir. Bir barda geçen sahne Dedektif Philip Marlowe (Humphrey Bogart) ve Bayan Vivian Rutledge'i (Lauren Bacall) bir araya getirir. İlişkileri her zamankinden daha çok güçlenmiş, uzun süren bir tartışma ve cezbetme evresinden sonra birbirilerinden hoşlanmaya başlamışlardır. Bu sahnede aralarında, görünürdeki konusu, kahramanın at yarışları hobisiyle alakalı bir diyalog geçer. İkincisi ise diyalogun bir bölümünden alınmış ve Vivian'in Marlowe'nun ata binme becerisi konusundaki tahminleri ile ilgili bölümdür:

- Bir başkasının senin hakkında görüşlerini söylemesinden hoşlanmadığını düşünüyorum. Her zaman en önde olmayı seviyorsun. Ardından yarış dışında biraz dinlendikten sonra en öne özgürce dönüyorsun.

- Ya sen? Başkalarının senin hakkında görüşlerini söylemesinden hoşlanıyor musun?

- Bunu yapabilecek birine rastlamadım daha. Önerin var mı?

- Seni hipodromda görmeden hüküm veremem. İnce bir dokunuşa sahipsin fakat nereye kadar gidebileceğini bilemiyorum.

- Bu, eyerin üzerinde oturana bağlı.

Bu, sinema tarihinin imaya dayalı bir sahne yaratma yönündeki ilk ve en olgun çabalardan biriydi. Cinsel imaları takip etmeyi de kolaylaştırıyordu. Diyaloglar, bir ilişki başlatmaya yönelik bir girişimdi.

Diyaloglarda geçen “Hipodrom”, “Nereye kadar gidebilirsin”, “Eyerin üzerinde oturana bağlı” gibi ifadeler iki kahramanın ilişkisinin düzeyini ifade ediyor.

“Büyük Uyku” filmi, kara film furyasının ilk işaretlerinden biriydi. Hollywood’da İkinci Dünya savaşından sonra ortaya çıkan bu akım, savaştan dönen erkeklerin işlerini, eşlerini, başkalarına kaptırıp duygusal ve ailevi ilişkilerinin bozulduğunu anlamalarının ardından yakalandıkları hastalıklı hayal kırıklığı, karamsarlık ve kaygı halinin bir yansımasıydı.

İmalı diyaloglar, daha önceki diyalogda olduğu gibi bu furyanın kullandığı yöntemlerden biriydi. O dönemde renkli film teknolojisinin varlığına rağmen karamsar bir hava yaratmak adına kullanılan siyah – beyaz renkler, loş ışık; melankoli, yabancılaşma, kasvet, belirsizlik, ahlaki çöküş, suçluluk, paronaya, gizem ve heyecan temaları o dönemde topluma hâkim olan güvensizlik ve panik halini yansıtıyordu.

Kara film furyası, aynı zamanda sosyal ve siyasi boyutlarıyla sinemada diyaloğun zenginleşmesine katkıda bulunmuş, aynı dönemde Amerikan film endüstrisine getirilen "Motion Picture Production" veya “Hays Code” olarak anılan katı sansür yasasının yaratıcı bir şekilde aşılmasına yardımcı olmuştur. Filmlerin cinsellik ve din gibi tabuların tartışılmasını yasaklayan, toplumun ahlakını bozacağı düşünülen sokak dilinde kullanılan kaba veya müstehcen bir üslup kullanılmasına engelleyen bu yasa, senaryo yazarlarını bu engelleri aşmak için yeni ve imalı diyalog yöntemleri bulmaya yöneltirken diyalogların zenginleştirilmesine tesadüfen katkıda bulunmuştur.

“Büyük Uyku” filminin bir başka sahnesinde Marlowe, bir kadının sürdüğü bir otomobile biner. Kadın onu istediği yere ulaştırdıktan sonra ona kartvizitini uzatır ve “Bana ihtiyacın olursa bu numaradan arayabilirsin” der. Marlowe ona şu soruyu sorar: “Hem gece hem gündüz müsait misin?” Kadın şoför şöyle cevap verir: “Gece müsaidim. Gündüzleri

çalışıyorum". Bu diyalogdan, kadın şoförün Marlowe için çalışmayı değil onunla flört etmeyi istediği anlaşılmaktadır.

1950'li yılların sonlarında, film şirketlerinin baskılarıyla sansür yasasının yumuşayıp Hollywood'un aşamalı olarak özgürleşmesi, sinema diyaloğunu olumuz etkilemiş ve bu etki 70'li yılların başlarına kadar sürmüştür.

Sinema filmlerinde izlediğimiz görsel akışa uygun konuşmalar, her daim kullanılmak zorunda olan bir yöntem değildir. Bunun nedeni bazı yönetmenler, sahnede farklı bir aksiyon varken karakterlere farklı konularda konuşma özgürlüğü tanımaktadır. Bu sayede terminolojide kontrpuan denilen yöntem uygulanmaktadır. Buna verilecek örnekleri sıralamak gerekirse yönetmen Alfred Hitchcock'un 1946 yapımı Aşktan da üstün filminde karakterlerin birbirlerine sarıldıkları dramatik bir sahnede alakasız bir konu üzerine konuşmaları gösterilmektedir. Bu tarzın günümüzde en çarpıcı örneklerini ise Quentin Tarantino filmlerinde rastlamaktayız. Bilhassa 1994 yapımı 'Pulp Fiction' filminde iki mafya tetikçisi John Travolta'nın canlandırdığı Vincent Vega ve Samuel L. Jackson'un canlandırdığı Jules Winnfield karakterlerinin patronlarının emriyle infaz edecekleri uyuşturucu satıcılarının yanında hararetli biçimde felsefe ve din odaklı çelişkiler üzerine konuşmaları gibi. (Chion, 1987, 117)

Hollywood filmlerinde, diyalogların uygulama biçiminin çoğunlukla genel iletişim kuralı ölçeğinde gerçekleştiği görülmektedir. Yani biri konuşurken diğeri dinler, sonra dinleyen konuşurken konuşan dinler. Hollywood'un eski dönem filmlerinden biri olan ve dilsel anlaşmayı gösteren böylesi bir diyalog trafiğine, yönetmenliğini Billy Wilder'ın yapmış olduğu 1944 yapımı "Double Indemnity / Çifte Tazminat" filminde tanıklık edilebilir. Kara film türünün en önemli örneklerinden biri olan film, İnsanoğlunun para hırsının boyutlarını ortaya koymaktadır. Sigortacı olan Walter, rutin bir araba sigortalama ziyareti sırasında Phyllis adlı kadın karakter ile tanışır. Phylis'in tehlikeli planları vardır. Kocasını öldürmek ve sigortadan para almak gibi… Bu tehlikeli oyuna Walter'ı da dâhil etmek ister. Parayı bölüşmeyi teklif eder. Başta bu planın içinde bulunmak istemeyen Walter, Phyliss'in cazibesine kapılır. Filmin başında Phyllis'in kocası evde yokken sigorta görüşmesi için ziyarette bulunan Walter, ilk kez karşı karşıya geldikleri bu anlarda Phyliss'e kur yapmaya başlar:

Walter: Keşke halihalınızda ne yazdığını bilsem.

Phyllis: Sadece adım.

Walter: Yani?

Phyllis: Phyllis.

Walter: Phyllis. Sanırım bunu sevdim.

Phyllis: Ama emin değilsiniz.

Walter: Birkaç kez üstünden geçmem gerekecek.

Phyllis: Bay Neff, neden yarın akşam 8.30 gibi uğramıyorsunuz? O saatlerde burada olur.

Walter: Kim?

Phyllis: Kocam. Onunla konuşma arzusu içindeydiniz.

Walter: Tabi, ama şuan umurumda değil. Bilmem anlatabildim mi?

Phyllis: Bu eyalette hız sınırı var Bay Neff. Saatte kırk beş mil.

Walter: Ben kaçla gidiyordum memur hanım?

Phyllis: Yaklaşık yüz kırk beş diyebilirim.

Walter: Varsayalım ki motorundan indin ve bana ceza yazacaksın

Phyllis: Varsayalım ki bu sefer uyarıyla geçiştireceğim.

Walter: Varsayalım ki işe yaramadı?

Phyllis: Varsayalım ki parmaklarını kırdım.

Walter: Varsayalım ki feryat edip başımı omzuna koydum?

Phyllis: Varsayalım ki kocamın omzuna koydun

Walter: Bu noktayı koydu.

Walter: O zaman yarın akşam 8.30'da, Bayan Dietrichson.

Phyllis: Benim tavsiyem bu.

Walter: Siz de burada olacak mısınız?

Phyllis: Sanırım. Genellikle buradayım.

Walter: Aynı sandalyede, aynı parfümle, aynı halhalla mı?

Phyllis: Ne demek istediğinizi bilmiyorum, merak ediyorum.

Walter: Ben de gerçekten merak edip etmediğinizi...

Phyllis ve Walter'in burada söz sıralarını bekledikleri, kendilerine sıra gelmeden araya girmedikleri görülmektedir. Aynı ses seviyesinde ve sesteş kelimeler aracığıyla üstü kapalı flörtleşen Phyllis ve Walter'in diyalogları aynı zamanda cinsellik içeren birer metafor olarak kullanılmaktadır. Bu metaforlar, iki karakterin filmin ana temasını oluşturan tehlikeli bir ilişkide buluşabilecek, doğru bir çift olduğuna da işaret etmektedir.

Diyalogda metaforsal çalışmalar, Amerikan sinemasında 1930'lu yıllarda başlamaktaydı. Terminolojideki adı "understatement" olan bu yöntemde karşılıklı yapılan konuşmalarda doğal, seyirciye sezdirilen metaforlar kullanmak amaçlanıyordu. Bu kısaca ifade etmek gerekirse duyguların doğadaki hayvanlar veya doğadaki olaylar (şimşek, fırtına gibi) ile somutlandırılmasıdır.

1939 Yapımı olan ve yönetmenliğini Ernst Lubitsch'in yaptığı, orijinal adı "Ninotchka" olup Türkiye'de "Gülmeyen Kadın" olarak gösterime giren filmde Melvyn Douglas'ın canlandırdığı baş erkek karakter Leon, Greta Garbo'nun canlandırdığı Ninotchka karakterine kur yapmaktadır. Bunu yaparken de sıra dışı metaforları kullanmaktadır.

Ninotchka: (saatin çalmasıyla) Ah, saat 12 olmuş.

Leon: Hayır 12 değil, gece yarısı 12! Duvar saatine bak! (Nziwtchkay'a biraz daha sokularak) Akreple yelkovan öpüşüyorlar. Ne harika değil mi?

Sinemanın icat edildiği yıllara kadar uzanan edebiyat-sinema ilişkisinin diyaloğu nasıl etkilediğinden de bahsetmek gerekir. Sesin sinemaya dâhil olmasıyla birlikte edebiyattan uyarlanan filmlerin önemli bir bölümünde diyaloglar olduğu gibi alınmış, dolayısıyla büyük çoğunluğu etkili sinema niteliğinden uzak kalıp, alındığı eserlerin edebi etkisine sahip olmuştur.

Radikal gözükebilecek fakat oldukça önemli sayılan bir örnek, Henry Barakat'ın yönettiği, senaryosu Youssef Francis tarafından İhsan Abdülkuddüs'ün bir romanından uyarlanan "Al-Khait Al-Naeem / İnce İp' filmidir. 1971 yapımı filimde kadın ve erkek başrol oyuncularının arasında ilişkilerini sergileyen şöyle bir diyalog geçer:

Kadın: Yaratan karşılıksız verir, onun için kullarının ibadeti yeterlidir. Ben de sana tapıyorum.

Erkek: Yaratan kullarından ona aleni olarak tapmasını ister, sen ise bana gizliden tapıyorsun.

Kadın: Gizli ibadet, en muhlis ibadettir.

Erkek: İbadet günah değildir; sen ise bana olan aşkını günah mı sayıyorsun?

Kadın: Ben değil, toplum işte. Kâfirlerden oluşan bir toplum, sana benden başka kimse inanmıyor.

Erkek: O zaman peygamber ol ve çağrını yay.

Kadın: Peygamber olamam.

Erkek: Benim de ilah olabileceğimi de sana kim söyledi?

Örnekteki diyaloğun ritminin çok iyi olduğundan prensip olarak hiçbir kuşku yoktur. Bu diyaloğun özellikle roman veya hikâyede okunduğunda ya da tiyatroda karakterler tarafından seslendirildiğinde mükemmel olduğu söylenebilir. Gerçekte de romandan olduğu gibi filme aktarılmış; diyalogları sinemaya uygun hale getirmek için hiçbir ek çaba sarf edilmemiştir. O yüzden diyaloglar, romanda kullanıldığında çok güçlü iken; sinemada bu gücünü koruyamamış, uzun, abartılı, ağdalı, sıkıcı bir alegorik diyaloglardan ibaret kalmıştır.

Belki de mesele, diyaloğun sinema ile ilişkisinin zayıf olmasıdır. Ayrıca bu diyaloglar karakterlerle ilgili de yeni bir şey ortaya çıkarmamakla birlikte görsel olarak seyirciye sadece çok konuşan iki orta plan olarak sunulmuştur. Bu örnekten yola çıkarak diyebiliriz ki, güzel bir metin, illâ güzel bir sinema metni olacak demek değildir.

Bazı diyaloglarda, karakterler birtakım konularda görüşlerini açığa vurabilir veya planlarını ve niyetlerini açıklığa kavuşturabilir. Bu tür diyaloglara senaristler buna uyuşturma işlevini karşılamak için başvururlar (Manfredi). Diyaloglar film zamanı içinde geçen karakterlerin isimleri, başlarından geçen olayları yani geçmişleri, geleceğe dönük hedefleri ve bu doğrultuda oluşan filmin ana teması hakkında izleyiciyi bilgilendirmek gibi önemli bir misyona sahiptir. Özellikle bu bilgilendirme açılış sahnelerinde daha sık kullanılan bir yöntem olmaktadır. Dustin Hoffman'ın yönetmenliğini Ulu Grosbart ile birlikte paylaştığı ve başrolünde oynadığı 1978 yapımı "Straight Time / Yeniden Başlamak" filminde Hoffman'ın hayat verdiği Max Dembo karakteri, geçmişinde çok karanlık suçların işlemiş bir soyguncudur. Yıllarca hapis yattıktan sonra şartlı tahliyeyle serbest bırakılmıştır. Film Max'in hapishaneden tahliye anı ile başlar. İzleyici Hoffman'ın kendisini görür ancak karakterin adının ne olduğundan, geçmişinde ne gibi bir suçtan hüküm giydiğinden ve geleceğe dair ne planladığından habersizdir. Max, tahliye olurken Hispanik oldukları İspanyolca konuşmalarından anlaşılan bir aile vardır. Ailenin reisi tahliye olmuştur. Hasret giderirler. Max otobüse biner, otobüs hareket ederken aileye göz ucu ile bakar. Gündüz hareket eden otobüs, akşam vakti bir şehir merkezine gelir. Max şehirde dolaşır, fonda hareketli bir müzik çalar. Sosisli sandviç yer. Sonra bir jeton alıp ankesörlü telefondan birini arar. Telefonun diğer ucundaki sese kendisini tanıtır. Orada karakterin adının Max olduğu anlaşılır. Frank adında biri ile ertesi gün görüşmek için randevu alır. Bir otele gider. Ertesi gün yine uzun bir otobüs yolculuğundan sonra hapishaneler müdürlüğüne gelir. Burada bir gece önce randevu aldığı Frank ile buluşur. Odasına geçerler.

Frank: Anlat bakalım, yolculuk nasıldı?

Max: Otobüs yolculuğu mu? Biraz uzundu. 27 yerde durduk.

Frank: Evet, sütçü beygiri gibi. Dün gece ne yaptın?

Max: Etrafta dolaştım.

Frank: Birini gördün mü?

Max: Hayır, kimseyi görmedim.

Frank: Nerede kaldın? Rehabilitasyon merkezine gitmemişsin.

Max: Otelde.

Frank: Tahliye şartına göre merkeze gitmen gerekiyordu. Paranı ancak böyle alabilirsin. Salıverilmeden önce bunu kabul etmiştin. Neden oraya gitmedin?

Max: Çünkü hapishanede altı yıl geçirdim. Şehrin ışıklarını görmek istedim. Özgür olduğumu hissetmek istedim. Kimse bana saat 10'da yatmam gerektiğini söylemeden etrafta dolaşmak istedim.

Frank: Max, sanırım ciddi bir davranış bozukluğu problemin var. Dostum, anlaşılan beni seninle anlaşmaya zorlayacaksın. Daha 12 yaşındayken suç işlemişsin. Oto hırsızlığı ve soygun yapmışsın. Hırsızlıktan tutuklanmışsın.

Max: O boktan iş yüzünden altı yıl yattım.

Frank: Boktan iş mi? Silahın vardı.

Max: Evet ama kullanmadım, kimseye zarar vermedim.

Frank: Mahkemeye gitmem gerek.

Max: Eyaleti temsil yetkiniz olduğunu biliyorum ama bana biraz tolerans tanıyabilirsiniz sanıyorum. Biraz esnek olabilirsiniz. Bana biraz güveneceğinizi umut ediyordum.

Frank: Güvenimi kazanmak zorundasın.

Max: Güvenilirim. Sadece başkaları gibi olmak istiyorum. İyi bir iş istiyorum. Yaşamak için güzel bir ev istiyorum. Beni sevecek birini istiyorum, giyecek kıyafetim olsun istiyorum kendime saygı duymak istiyorum.

Frank: Seninle bir anlaşma yapacağım Max. Bugün kalacak bir yer ve hafta sonuna kadar da bir iş bulursan rehabilitasyon merkezine gitmen gerekmez. Anlaştık mı?

Max: Anlaştık. Teşekkür ederim.

Bu diyalogdan sonra, artık izleyici olarak Max'in kim olduğunu, geçmişte ne tür suçlar işlediğini, neye meyilli olabileceğini öğrenmiş oldu. Tabii gelecek için arzularını, kaygılarını da öğrenirken, film boyunca kiminle uzlaşması gerektiği konusundan da haberdar olmuş oldu.

Diyalog, tarih ve olaylar hakkında da izleyiciye bilgi verir. Bununla birlikte, bu işlev çok az kullanılır. Yunan trajedisinde, kodlanmış bir rolü, örneğin savaşın nasıl geçtiğini anlatmak, sahneye çıkan mesajcının rolüdür. Sinemada bu oyunu bu biçimde kullanmak çok risklidir, çünkü sinemada olaylar gösterilir. Bununla birlikte, diyaloglar, bilgileri kısaca vermek, anlatı zamanını sıkılaştırmada ve gerekli koordinasyonun sağlanmasında çok yardımcı olabilir. Bu da bilgi fonksiyonunun önemini ortaya koymaktadır (Manfredi).

Bilgi fonksiyonun bir başka açıklayıcı unsuru daha vardır. Sinema filmlerinde diyalog; filmin karakterleri, olay dizisi ve teması gibi önemli noktalarına ışık tuttuğu ölçüde filmin adı hakkında da açıklayıcı bir görev üstlenebilmektedir. Bu işlev ile alakalı verilebilecek en iyi örnek hiç kuşkusuz 1991 yapımı "The Silence Of The Lambs / Kuzuların Sessizliği" filmidir. Thomas Harris'in aynı adlı romanından uyarlanan filmde Jodie Foster'ın canlandırdığı Clarice Starling karakteri, akademiden mezun olmuş genç bir FBI ajanıdır. Kurbanlarının derilerini yüzen azılı bir katilin izini süren Clarice, katile ulaşmak için Anthony Hopkins'in canlandırdığı ve başka bir psikopat olan ünlü Doktor Hannibal Lecter karakteri ile yakınlaşır. Clarice'ın Lecter'dan bilgi alması için önce onun güvenini kazanması gerekmektedir. Lecter, kendisine yaklaşan ihtiraslı genç ajandan etkilenmektedir. Özel olarak ayarlanmış görüşmelerinde bir süre sonra dinleyici Lecter, anlatan Clarice haline gelmiştir. Bu anlardan birinde, Lecter Clarice'e babasının ölümünü son derece ayrıntılı olarak anlattırır. Baba Starling iki soyguncu tarafından öldürüldükten sonra annesi Clarice'i kuzeni ve kocasının yanına çiftliğe göndermiştir. Orada ertesi gün kesilecek kuzuların bulunduğu ahıra giden Clarice, kesileceklerini hissetmelerine rağmen hiç seslerini çıkartmayan kuzuların

kaçmasını sağlamak ister. Ancak kuzular sessiz bir biçimde yerlerinde durmaktadır. Clarice de içlerinden bir tanesini kaçırıp kurtarmayı kendisine çare olarak belirler.

Lecter'ın bir terapist, Clarice'in ise onun hastasıymışcasına olayı anlattığı tirat şu şekilde gerçekleşir:

Lecter: Hayır. Şimdi dinleyeceğim. Babanın öldürülmesinden sonra, öksüz kaldın. Montana'da koyun ve at çiftliğinde kuzeninle yaşamaya gittin. Ve?

Clarice: Ve bir sabah aniden kaçtım.

Lecter: "Aniden" değil, Clarice. Nedeni neydi? Kaçta başladın?

Clarice: Erken. Daha karanlıktı.

Lecter: Sonra bir şey seni uyandırdı, değil mi? Bir rüya mıydı? Neydi?

Clarice: Garip bir gürültü duydum.

Lecter: Neydi?

Clarice: Bağırıyordu. Bir çeşit çığlık. Çocuk sesi gibi.

Lecter: Ne yaptın?

Clarice: Aşağı indim. Dışarı. Yavaşça ağıla yaklaştım. İçeri bakmaya korkuyordum, ama mecburdum.

Lecter: Ne gördün, Clarice? Ne gördün?

Clarice: Kuzular. Çığlık atıyorlardı.

Lecter: İlkbahar kuzularını mı kesiyorlardı?

Clarice: Ve onlar çığlık atıyordu.

Lecter: Ve kaçtın mı?

Clarice: Hayır. Önce onları salmaya çalıştım. Ağıllarının kapısını açtım, ama kaçmadılar. Orada öyle durdular, şaşkındılar. Kaçamadılar.

Lecter: Sen yapabilirdin - Ve kaçtın, değil mi?

Clairce: Evet. Biz kuzu aldım ve elimden geldiğince hızla kaçtım.

Lecter: Nereye gidiyordun, Clarice?

Clarice: Bilmiyorum. Hiç yiyeceğim, suyum yoktu ve çok soğuktu, çok soğuk. Düşündüm ki... Düşündüm ki, birini bile kurtarabilsem ama... Çok ağırdı. Çok ağır. Şerifin arabası beni aldığında sadece birkaç mil yol almıştım. Çiftlik sahibi çok kızmıştı, beni Bozeman'de öksüzler yurduna yolladı. Çiftliği bir daha görmedim.

Lecter: Kuzuna ne oldu, Clarice?

Clarice: Onu öldürdüler.

Lecter: Hâlâ bazen uyanıyorsun, değil mi? Karanlıkta uyanıyorsun... Ve kuzuların çığlıklarını duyuyorsun?

Clarice: Evet.

Lecter: Catherine'i kurtarırsan, bunların biteceğini düşünüyorsun, değil mi? Catherine yaşarsa, kuzuların... O korkunç çığlıklarının seni karanlıkta... Uyandırmayacağını düşünüyorsun.

Clarice: Bilmiyorum. Bilmiyorum.

Lecter: Teşekkürler, Clarice.

Gerek romanda gerekse filmde bu diyaloğun gerçekleştiği ana kadar romana ve filme adını veren olay hakkındaki bilgiyi hem okuyucular hem de izleyiciler bu şekilde öğrenebilmiştir.

Alman yönetmen Win Wenders'in 1984 yapımı "Paris Texas / Paris Teksas" isimli filmi adından da anlaşılacağı üzerine iki ayrı kıtada yer alan mekânlardan bahsetmekte ancak

film tamamen Teksas'ın çorak arazilerinde geçmektedir. Neden Paris ile alakalı olduğu filmin ortasında geçen bir diyalog ile cevaba kavuşmuştur. Filmde Harry Dean Stanton'un canlandırdığı Travis karakteri içine kapanık bir adamdır. Ruhunda gizlediği şeyleri dışa vurmaktan büsbütün kaçınmaktadır. Kimsenin gitmeyi bile düşünmeyeceği yollardan yürümektedir. Sıcaktan fenalaşıp bayıldıktan sonra Dean Stockwell'in canlandırdığı kardeşi Walt karakteri yardımına gelir. Travis 4 yıldır kayıptır. Travis'in eşi de oğullarını Walt ve onun eşine emanet etmiş çift çocuğa 4 yıl boyunca kendi çocukları gibi bakmıştır. 4 yılın sonunda Travis'e ulaşan Walt, neden ortadan kaybolduğu konusunda meraklıdır. Oğlu konusunda konuşmak istemektedir. Ancak Travis suskundur, sürekli gözü ve aklı çöl yollarındadır ve elinde de bir resim vardır. Walt, resmi merak eder. Travis, resimdeki yerin Paris olduğunu söyler. Ancak resimdeki yer Teksas'ta çorak bir arazidir. Burayı çok önceden satın aldığını söyler ama nedenini unuttuğunu da söyler. İkili yoldayken Walt, Travis'i oğlu ve gelecek konusunda sıkıştırdığı anda filmin gidişatının ve Travis'in iç dünyasının seyirci tarafından çözülmesi bakımından aydınlatıcı bir diyalog gelişir:

Travis: Şimdi hatırlıyorum.

Walt: Neyi?

Travis: O araziyi neden aldığımı.

Walt: Neden?

Travis: Annem, bir keresinde demişti ki, annemle babam ilk kez orada sevişmiş.

Walt: Texas, Paris'te mi?

Travis: Evet.

Walt: Bunu annem mi söyledi?

Travis: Evet. Ben de, hayata orada başladığımı düşündüm. Ben, yani Travis Clay Henderson. Bana bu adı koymuşlar. Hayata orada başladım. Texas, Paris'te.

Filmin akışı içerisinde gerçekleşen bazı sahneler, izleyicide soru işaretleri doğurur. Ancak film ilerledikçe bu soru işaretlerini giderecek cevap niteliğinde sahneler devreye girer.

O sahnenin ne anlama geldiği açığa kavuşur. Bu bazen görsel tasvirlerle, bazen de diyaloglarla gerçekleşir.

Baba filmi serisinin 1974 yapımı ikinci bölümünde 1950'li yıllarda Amerika'da mafya ailelerinin deşifre oluşu ve onlara karşı kurulan mahkemeler ve komisyonlara dair bazı sahneler yer almaktadır. Bunlardan en iyi işlenen örnek Micheal Carleone'ye karşı daha önceden aileye hizmet etmiş, ailenin varlıklı bir üyesi olan Frank Pentangelli'nin, Amerikan Devleti'nin elinde Corleone Ailesi hakkında ifade vermesi için mahkemeye getirildiği sahnedir. Pentangelli, can güvenliğinin sağlanması karşılığında ifade vermek üzere anlaşmıştır. Pentangelli'nin ifadesinin alınacağı dava günü mahkeme salonuna Micheal Corleone'nin emri ile Sicilya'dan Frank Pentangelli'nin ağabeyi misafir olarak getirilir. Ağabeyinin geldiğini salonda iken fark ettiğinde normalde alaycı, rahat bir mizacı olan Frank Pentangelli bir anda kaygılanır. Mahkeme salonunda ifadesini değiştirir. Micheal Corloene yine tehdit olarak gördüğü tüm düşmanlarını yok etmek istemektedir. Ancak Pentangelli ordu tarafından sıkı korunaklı bir hapishanede tutulduğundan farklı bir yol izlenir. Aile avukatlığını yapan Tom Hagen görüşmek üzere hapishaneye ziyaretçi olarak gider. Tom ve Frankie tel örgülerin arkasında bir yerde konuşurlar. Burada geçen diyalog hem mafyanın temel prensiplerine hem de filmin arada kalan boş parçasının doldurulmasına vesile olur.

Tom: (Tom, Frankie'nin purosunu yakar ve kendi purosundan derin bir nefes çekerek.) Her şey yoluna girecek.

Frankie: Ağabeyim geri döndü mü?

Tom: Evet, merak etme.

Frankie: Benden on kat daha çetindir, ağabeyim. Eski kafalıdır.

Tom: Yemeğe kalmak istemedi, eve dönmek istedi.

Frankie: İşte, ağabeyim! Hiç bir şey onu o iki katırlı kasabadan uzak tutamaz. Burada büyük biri olabilirdi. Kendi ailesi olabilirdi.

Frankie: (Frankie purosunu derince çeker ve Toma'a dönerek) Tom… Şimdi ben ne yapacağım?

Tom: Frankie… Her zaman politika ve tarihle ilgilenirdin. 1933'de Hitler hakkında konuştuğunu hatırlıyorum.

Frankie: Evet, hâlâ çok okurum. İyi şeyler öğreniyorum.

Tom: Aile organizasyonlarını kuran eskilerle birlikteydin. Onları şefleri ve askerleri olan rejim sahibi Romalı lejyonlara benzetirdin. Ve işe de yaradı.

Frankie: Evet işe yaradı. Bunlar eski günlerdi, bilirsin ya. Corleone ailesi Roma İmparatorluğu gibiydi.

Tom: Evet. Bir zamanlar… Frankie İmparatora karşı yapılan entrika başarısız olursa entrikayı düzenleyene fırsat tanınırdı. Ailesinin servetini tutması için. Değil mi?

Frankie: Sadece zengin olanlara. Küçük olanlar yok edilir ve malları imparatora kalırdı. Ama eve gidip de kendilerini öldürürlerse, o zaman bir şey olmazdı. Ve ailelerine bakılırdı.

Tom: Bu iyi bir şeydi, iyi bir anlaşma.

Frankie: Evet. Eve gidip sıcak su dolu küvete girip atardamarlarını kesip ölene kadar otururlardı. Bazen bunu yapmadan önce küçük bir parti yaparlardı.

Tom: (Tom purosunun yere atar ve elini tokalaşmak için Frankie'ye uzatır.) Hiç bir konuda endişelenme, Frankie Five-Angels.

Frankie: Sağol, Tom. Sağol. (Frankie' de elini uzatır ve tokalaşırlar.)

Hapishanede geçen bu diyalog neticesinde birkaç sahne sonra Micheal Carleone'nin tüm düşmanlarına suikastlar düzenlediği sekansın, paralel kurgu ile birbirine bağladığı planlardan birinde Frank Pentangelli'nin sıcak su ile bir küvette bileklerini keserek intihar etmiş hali gözükür. Tom ve Frankie arasında geçen diyalog iki sahne arasında neden – sonuç ilişkisi kuran bir anlam köprüsü oluşturmuş olur.

Bilgiyi aktarmada başarılı bir diğer yöntem ise; "Dil Sürçmesi" (Freud Sürçmesi) olarak bilinen yöntemdir (Freud, 1915). Burada, zihin görevlerinde hata meydana geldiğinde,

bilinç ile bilinçdışı arasındaki ayrım duvarı kırılır. Böylece şahsın bilinçaltında tuttuğu şey, istem dışı olarak diline sızar (Freud, 1915; Flader, 2003).

1992 Mısır yapımı politik komedi türündeki "Al İrhab Wal Kabab / Terör ve Kebap" filminde Ahmed, oğlunu daha yakın bir okula taşımak istemeyen bir babadır. Ailesini geçindirmek için iki işte birden çalışan Ahmed bir günlük izin alarak Kahire'deki en büyük hükümet binası El-Mugamaa'ya gider. Fakat bürokrasinin yavaş işleyişi yüzünden bu basit amacına bir türlü ulaşamaz ve sonunda sabrı taşarak bir yetkiliye saldırır. Silahlı güvenlik güçlerinin duruma tepki vermesi üzerine yaşanan kargaşada makineli tüfeklerden biri yanlışlıkla Ahmed'in eline geçince artık kendisinin de anlamadığı bir şekilde bir teröriste dönüşmüştür. Binanın kontrolünü ele geçirir, kendisine katılanlarla birlikte bir grup insanı rehin alır. İçişleri bakanlığından talepleri basittir. Kendisi ve rehineleri için birinci sınıf kuzu etinden yapılmış kebap. Ancak rehineleriyle birlikte doyurucu bir yemek yedikten sonra talepleri daha politik hale gelir. Filmin bir sahnesinde Ahmed, kendisiyle birlikte hareket edenlerden biri olan Asker Hilal'e görevinin vatan hizmeti olduğunu bildirdiğinde Asker Hilal; "Hayır, ben vatani hizmette değilim. Ben tümgeneral paşa hazretleri, tümgeneral paşanın hanımı ve tümgeneral paşa hazretlerinin paşa çocuklarının hizmetindeyim." cevabını verir. Bu cümlede; sevimli bir komedi aksanı bulunduğu kadar; daha önce değinilen 'dil sürçmesi' ya da 'Freud Sürçmesi' ile nasıl konuşulduğunun bariz bir örneği de görülmektedir. Bu diyalogdaki gizem, saygı amaçlı kullanılan "Paşa" kelimesinin cümle içinde türevleriyle tekrar tekrar kullanılmasıdır. Filmde Hilal'in bir elinde silah olması ve paşa hazretleri dâhil birçok kişiyi rehin almış olmasının yanı sıra devletin kendisinin tüm isteklerine boyun eymiş olmasına rağmen; bilinçaltındaki kölelik durumunun çökeltilerinden kurtulamadığını gösteriyor. Ötekileştirilmiş ve köleleştirilmiş bir şahıstan güçlü ve önemli bir şahsa dönüşmesine rağmen, sahnede olmasa bile, onu köleleştirene, köleleştirenin eşine ve ne kadar aşağılık olsalar bile köleleştirenin çocuklarına saygısını ortaya koyuyor. Hilal'in bilinçaltında paşanın çocukları hala adi ve aşağılık çocuklar olmalarına rağmen aynı zamanda paşalardı. Bu karakterin yaşadığı acıların arka planı ve kölelik durumunun büyüklüğüne ilişkin anlatılanların yanı sıra tüm çelişkiler birkaç saniyede özetlenmiş oldu. Tüm bunlar;

bilinçaltındakinin dili üzerinden sızması ile “dil sürçmesi’ yoluyla yapıldı. Dolayısıyla “Terör ve Kebap” filminde Hilal’in kurduğu cümle muazzam bir diyalog olarak kabul edilebilir.

Diyaloglar film zamanı içerisinde flashback yöntemiyle açıkta kalan bir konunun hatırlanmasına ya da cevaplar bulunmasına da olanak tanımaktadır. Bir çeşit bilgilendirme yöntemi de taşıyan bu vurgulama genelde filmlerin final sahnelerinde olduğu gibi belli anlarda çağrışım yapacak bir ses olarak ortaya çıkabilmektedir. Bu tür bir bilgilendirme denemesi 1999 yapımı M. Night Shyamalan’ın yönetmenliğini üstlendiği “The Sixth Sense” filminin final sahnesinde işlenmiştir. Uzun yıllar mesleğinden uzakta yaşayan Bruce Wills’in canlandırdığı psikiyatr Malcom Crowe karakteri geçmişinde yaşadığı korkunç bir tecrübenin canlı anılarını halen daha taşımaktadır. Crowe Haley Joel Osment’ın canlandırdığı küçük bir çocuk karakter olan Cole'un doktorluğunu yapmaktadır. Cole içine kapanık gizemli olaylara tanıklık eden bir çocuktur. Küçük çocuğun sürekli yanında olarak ona yakınlaşan Crowe, onun sırrına vakıf olacaktır. Küçük çocuğun sahip olduğu bu sır hem kendisinin hem de Doktor Crowe'un hayatında fırtınalar koparacak bir kırılma noktası doğuracaktır. Küçük çocuk sırrını filmin ortalarında bir sahnede “Ölü insanlar görüyorum ama onlar ölü olduklarını bilmiyorlar” şeklinde kısık sesle kurduğu bir cümle ile ifade eder. Film boyunca eşi ile anlaşmazlıkları gösterilen Crown, filmin son sahnesinde yanına gelir, eşi uykulu bir vaziyette iken elinden yüzüğünü düşürür. Karısının yüzüğü halen parmağındadır. Ama Crown’ın yüzüğü parmağında değildir. O an, çocuğun filmin ortasında söylediği o sözleri anımsayan adam sonra geriye dönük diğer konuşmaları da anımsar. Buna benzer bir etki yaratan, sarsıcı flashback final diyaloğu ise Bryan Singer’ın yönetmenliğini yaptığı 1995 yapımı “The Usual Suspects / Olağan Şüpheliler” filmdir. Bu filmde de film zamanı boyunca Chazz Palminteri’nin canlandırdığı gümrük polisi ajanı Dave Kujan, Kevin Spacey’in canlandırdığı Roger 'Verbal' Kint karakterini sorguya çekmektedir. Film boyunca bir çete ile soygun işine karışan, bir ayağı aksak Roger’ın ifadesi alınır. Roger’ın ifadesine göre soygun sırasında tüm çete üyeleri, Keyse Sose isimli gizemli bir psikopat tarafından öldürülmüştür. Delil yetersizliğinden dolayı ajan Kuja tarafından serbest bırakılan Roger, eşyalarını alıp karakolu terk ettiği sırada Kujan ofisinin panosunda bazı küpürlere dikkatle bakar bu sırada arka fonda ses olarak Roger’ın geçmişe dönük film boyunca verdiği ifadeler tekrarlanır. Panodaki küpürler ile bağlantılar ortaya çıkar. Roger’ın sesi fonda iken paralel kurgu ile

Roger'ın çıkışı gösterilir. Engelli olan Roger'ın aslında engelli olmadığı ve başka bir kimlik taşıdığı ve ajanı, vermiş olduğu ifade ile kandırdığı ortaya çıkar.

Sinema filmleri kendi öznel dünyalarını oluştururken, gerçek dünyada var olan ve insanoğlunun uygarlık tarihinde yer alan yazılı veya sözlü birikimlerinden, arşivlerinden ve kayıtlarından da faydalanabilmektedir. Bu yapıyı kurarken bahsi geçen gerçek tarihi olaylara dair kayıtlar ve sözler yer aldığı filmin bünyesi içinde kullanılarak akışın yönlendirilmesine etki edebilmektedir. Örneğin Amerika'nın İkinci Dünya Savaş'ına girişi birçok filmde Franklin D. Roosevelt'in halka radyodan seslenişiyle doğal biçimde yansıtılmıştır. Yine Türkiye'de 12 Eylül 1980 Darbesi'nde Kenan Evren'in okuduğu bildiri, o dönemi anlatan benzeri birçok yapımda filmin içinde geçen ve filmin akışına yön veren unsur olarak yer almaktadır. Bunlarla birlikte dini ya da felsefi bir deyişin olduğu gibi alıntılanarak ana karakterler aracılığıyla film boyunca tekrarlanması da ayrı bir uygulamadır. Buna verilecek en uygun örnek ise "Pulp Fiction / Ucuz Roman" filminde Samuel L. Jackson'ın canlandırdığı Jules Winnfield karakterinin kurbanlarını infaz etmeden önce İncil'den alıntı yapmasıdır. Jules kurbanın gözlerinin içine bakıp "Çünkü kardeşinin koruyucusu, kayıp çocukların kurtarıcısıdır o. Kardeşlerimi zehirlemek ve yok etmek isteyenlerden, acımasızca intikam alacağım. Ve intikamımı üzerlerine saldığımda, benim tanrı olduğumu anlayacaklar." sözlerinden sonra silahını çekip kurbanını vurması film boyunca karakterin bir ritüeli haline gelmiştir.

Alt metin ise imaya benzediği gibi burada açıklanan şey, kastedilen değildir. Farkı, karakterin daima kastedileni irdelememesidir. Bilinç ile bilinçaltı arasındaki ilişki esnektir. Öyle ki eserin yaratıcısı bunu bilir ve seyircinin bunu irdelemesini sağlamaya çalışır. Fakat diyalog sahibi karakterler bunu tam olarak irdelemezler.

Woody Allen; alt metin konusunda sinema tarihinin en ünlü örneklerinden birini ortaya koymuştur. Allen; "Annie Hall / Annie Hall" filminin balkon sahnesinde ana karakterlerin İngilizce konuşmalarının yine İngilizce çevirisine yer vermiştir. Çeviride ana karakterlerin her cümlesinin altında yatan asıl nedenleri izah edilmiştir. Örneğin Alvi, Annie'ye portrelerini beğendiğini söylediği zaman, çeviride söylediklerinden farklı şeyler çıkarmıştır. Mesela Alvi; "Sen güzel bir kızsın, acaba çıplak olduğunda nasıl görünürsün!" dediğinde ve aralarında devam eden diyalogda Alvi; bilinç üstünde Annie'nin karakterini ve

zevkini övmektedir. Fakat çeviride Alvi'nin bilinçaltında ima ettiği ve aslında onunla yatmaktan başka bir şeyle ilgilenmediği gösteriliyor. Geçen sahne, bağlılık ve vefa duyguları ne derecede olursa olsun insanların yaşamlarında giydikleri maskeye ilişkin bir sonucu ortaya çıkarmaktadır. Derindeki duygularımızı ortaya çıkarmak için ne kadar uğraşsak da bu duyguların bizi aldattığı sonucuna ulaşmak ta mümkündür.

Charles Vidor'un yönettiği "Gilda/ Gilda" filminin bir sahnesinde ise kadın ve erkek başroller film boyunca karmaşık ve sorunlu ilişkilerine ilişkin görülen nefreti ifade etmekteler. Oysa bu ilişkilerinde aşk duygularının bile üstünde olan korkunç bir tutku, hırs ve özlem vardır. Tuhaf bir şekilde; karşılıklı olarak birbirlerini aşağılamalarının ve birbirlerine nefretlerini ifade etmelerinin ardından birbirlerine sarılıp sıcak bir şekilde sevişirler. Bu esnada da kadın başkarakter, erkek başkaraktere nefret sözleriyle mırıldanmaya devam eder. Sahnede fiil ve söz arasındaki açık çelişki, alt metni göstermektedir. Alt metin, duygu ve düşünceleri alevlendiren görsel çelişki aracılığı ile görüntüye anlam ve cazibe kazandıran bu karmaşık manayı ifade etmektedir.

6. BÖLÜM

DİYALOGSUZ BİR KISA FİLM DENEMESİ: KÂBUS



Şekil 1: Kâbus Filmi

6.1. Filmin Üretimi

Kâbus filminin yapım öncesi aşamasında, senaryo üzerinde son düzeltmeler yapıldıktan sonra filmin çekileceği mekânlar aranmaya başladı. Öncelikle İstanbul'da çekilmesi düşünüldü fakat uygun mekân bulunamadı. Çekimlerden bir hafta önce Hatay'ın Defne ilçesinde öyküye uygun mekânlar arandı ve farklı üç mekân seçildi. Çekim senaryosu, mekânlara uygun olarak oluşturuldu. Bir Üretim bütçesi hazırlandı.

Filmin çekimi için yedi oyuncu, görüntü yönetmeni, ses ve ışık ekibiyle anlaşıldı. Ancak İstanbul'dan gelecek olan ana karakteri canlandıracak oyuncu uçak kaçırdığından yerine mevcut yan karakter oyuncularından biri belirlendi. Oyuncuların tamamının olduğu bir toplantı düzenlenemedi fakat ayrı ayrı görüşmelerde film üzerine konuşuldu, oyun ve kostüm provaları yapıldı. Çekimlerden bir gün önce dekorun kurulmasıyla film çekilecek hale geldi. Her şey hazır durumda çekim zamanı beklendi.

Çekimlerde Canon EOS 5D Mark III kullanıldı. Filmi bitirmek için gereken ham görüntüler bir buçuk günde çekildi. Mekânlardan birinde yapılan çekimlerde taş ocağından gelen sesler sebebiyle ses alınamadı.

Elde edilen ham görüntülerden en iyi sahneyi seçmek ve düzenlemek için filmin kaba kurgusu yapıldıktan sonra ince kurgusu için profesyonel kurgucuya teslim edildi. Sesi alınamayan sahneler için hazır efektler kullanıldı.

6.2. Senaryo

KABUS

1. Otobüs Durağı (Dış/Gün)

Antakya kentinin kırsalında sakin bir köy yolu… Yol üzerinde bir otobüs durağı ve otobüs bekleyen genç Gamze adında gençbir kız. Gamze sanki başka bir dünyadan gelmiş gibi şaşkın bir ifadeyle etrafa bakındıktan sonra saatine bakıyor. Otobüs durağının önünde ileri geri volta atıyor. Çaresiz tekrar saatine bakıyor, sonunda oturuyor ve kilim desenli çantasından bir kitap çıkarıp okumaya başlıyor. Gamze bir ara okuduğu kitaptan başını kaldırınca, tam önünde kapısı açık bir minibüsün durduğunu fark ediyor ve telaşla yerinden fırlayıp minibüse biniyor. Gamze biner binmez kapısı kapanan minibüs hareket ediyor.

2. Minibüs İçi (İç/Gün)

Gamzeıssızbir yerde bir minibüs bulup binmenin mutluluğu içinde gülümserken oturacak bir yer bakmak için başını kaldırır kaldırmaz gülümsemesi yüzünde donuyor. Gamze bindiği minibüsün yolcularına hayretle bakıyor. Yolcuların tamamı bir peri gibi giyinmişgenç, güzel kızlardan ibaret ve her birinin elinde bir demet çiçek var. Ayrıca minibüsü dolduran kızlar her nedense Gamze'ye sitemle bakıyorlar. Gamze bu bakışların altında eziliyor, üzerindeki salaş kıyafetinden ve çiçek taşımadığından utanıp bakışını yere indiriyor ki, minibüsün durup kapısını açtığını fark ediyor. Gamze hiç tereddüt etmeden minibüsten atlıyor…

3. Asi Kenarı (Dış/gün)

Minibüsten atlar atlamaz yol kenarındaki tarlaya dalıyor. Çiçek bulma umuduyla etrafına bakınıp ağaçların arasında ilerleyen Gamze asi nehrine varıyor, biraz sonra nereden geldiği anlaşılamayan bir keman sesi işitiyor. Gamze sesin geldiği nehir yönüne doğru devam ediyor. Nehre ulaşıp aşağı doğru baktığındagelinliğiyle bir kayığa oturan genç bir kız görüyor. Kız Vartaped Komitas'ın "Kayısı Ağacı" parçasını seslendiriyor. Gamze üzgün bir gülümsemeyle kızı kısa bir süre dinledikten sonra biraz ilerde kır çiçekleri görüp hızlı adımlarla oraya doğru gidiyor…

4. Kır (dış/gün)

Gamze özenle kır çiçekleri toplamaya başlıyor. Bir süre sonra yeterli miktarda çiçek topladığına kanaat getirince onları buket yapıp otobüs durağına geri dönüyor.

5. Otobüs durağı (dış/gün)

Elinde taşıdığı çiçek demetiyle otobüs durağına gelen Gamze banka oturup beklemeye koyuluyor. Bir ara kıyafetine çekidüzen veriyor, çantasından tarak çıkarıp hafifçe saçını tarıyor, dudaklarına ruj sürüyor, küçük el aynasına bakıp "eh fena değil" anlamında kendine göz kırpıp gülümsüyor. Tam bu sırada kapı sesiyle irkiliyor ve başını kaldırınca önündeaynıminibüsün durduğunu görüyor. Gamze mutlu bir gülümsemeyle hemen minibüse biniyor…

6. Minibüs (iç/gün)

Gamze biner binmez hareket eden minibüsün yüzleri dâhil, tamamen kara çarşaflarla kaplı kadınlarla dolu olduğunu görüyor ve yerinde mıhlanıyor. Kara çarşaflı kadınlar da başlarını Gamze'ye doğru çevirerek çarşafın arkasından bir miktar ona baktıktan sonra önlerine dönüyorlar…

7. Kırsal Alanda Bir Yol (dış/gün)

Minibüskırsal alandaki eski asfalt yoldahızla ilerliyor ve kısa bir süre sonra uzaydaki karadelik misali kapkaranlığa girip kayboluyor. Ekran tamamen kararıyor…

6.3. Ayrıntılı Çekim Senaryosu

S/K NO	ÇEKİM MEKÂNI	ÇEKİM ÖLÇEĞİ	Sn	KADRIN İÇERİĞİ VE DİYALOGLAR	SES VE MÜZİK	TEKNİK HUSUSLAR
S.11	Kırsal Alanda Boş Bir Asfalt Otobüs Durağı	UP PNR YP PNR GP		Kırsal alanda bomboş bir asfalt. Yoldan gelen geçen yok. Yolun diğer başında genç bir kız (Gamze) araç bekliyor. Sırtı dönük… Kısa bir süre sonra kız minibüs durağındaki banka oturuyor. Derin iç çekip durakta asılı saate bakıyor.	Atmosfer sesi	Yolun bir ucundan ötekine PNR 180 d ardından Gamze oturunca onu PNR ile takip
S.12	Otobüs Durağı	ÇY		Durak saati… Normal çalışıyor.	Atmosfer sesi	Sabit.
S 13	Otobüs Durağı	OP		Gamze bakışlarını saatten alıp sıkıntılı bir şekilde çantasını açıyor ve içinden bir kitap çıkarıyor. Kitabı ilk kez görmüş gibi şaşırıyor.	Atmosfer sesi	Sabit. Cepheden.
S 14	Otobüs Durağı	ÇY		Kitabın kapağında “Kabus” yazısı görünüyor.	Atmosfer sesi	Kitap Gamze’nin bakış açısından. Üst rakurs
S 15	Otobüs Durağı	OP		Gamze kitabı açıyor.	Atmosfer sesi	Sabit. Cepheden. Kitap açılırken kesme.
S 16	Otobüs Durağı	ÇY		Kitap açılır açılmaz saat duruyor.	Atmosfer sesi	Saniye akrebi bir sn hareket edip donuyor…
S 17	Otobüs Durağı	YP		Gamze okumaya başlıyor. (Bu plan versiyonlu çekilmeli: 1. Cepheden sabit 2. Kitaptan yüze tild 3. YP dan ÇY a TRV)	Atmosfer sesi	Kitaptan Gamze’nin yüzüne YP TİLD.

S 18	Otobüs Durağı	ÇY		Saat geriye doğru çalışmaya başlıyor.	Atmosfer sesi	Sabit.
S 19	Otobüs Durağı	OP TRV ÇY		Gamze kitap okuyor ve kısa bir süre sonra bir aracın sesiyle irkilip önüne bakıyor.	Minibüs gürültüsü	TRV olmazsa sabit çekilecek…
S 110	Otobüs Durağı	GP		Durağın önünde bir minibüs duruyor ve kapısı açılıyor.	Minibüs gürültüsü	Gamzenin bakış açısından minibüs
S 211	Minibüs içi	GP YP		Gamze bir çırpıda koşup minibüse biniyor.	Minibüs gürültüsü	Sabit. Minibüsün içinden çekim
S 212	Minibüs içi	OP		Minibüste genç ve güzel elbiseler giyinmiş 7 kız bulunuyor. Her birinin elinde bir çiçek demeti var ve Gamze'ye sitemli gibi bakıyorlar.	Minibüs gürültüsü	Gamze'nin bakış açısından minibüsün içini gören bir plan
S 213	Minibüs içi	YP		Gamze'nin gülümsemesi yüzünde donuyor. Utanıyor, bakışını yere indiriyor ve bu sırada minibüsün durması için bir düğmeye basıyor.	Minibüs gürültüsü	Sabit. (veya düğme varsa el hareketiyle düğmeye PNR)
S 214	Minibüs içi	GP		Çiçekli kızlar birbiriyle bakışıp pek belli etmeden hafif gülüşüyorlar.	Minibüs gürültüsü	Minibüsün içini görecek şekilde. (PNR versiyonlu)
S 315	Cadde	GP PNR		Minibüs duruyor ve kapı açılıyor. Gamze hiç tereddüt etmeden iniyor. Minibüsün kapısı kapanıyor… Minibüsten inen Gamze bir an durup giden Minibüsün arkasından bakıyor. Minibüs hareket ediyor, Gamze kırlara yöneliyor…	Duran minibüs efekti.	Dışarıdan çekim. Gamze'yi PNR ile takip (Kadrajdan çıkabilir)

S 3 16	Kır	GP YP		Gamze kırlarda çiçek topluyor. Bir yandan bir keman sesi işitip doğruluyor. Etrafı dinliyor. Birkaç adım adım atıp ileriye bakıyor.	Keman	Gamze kameraya yaklaşıyor. (15 e göre kadraja girebilir)
S 4 17	Kır ve Nehir	UP (veyaGP)		Nehrin içinde, küçük bir teknede bir kız keman çalıyor.	Keman	Sabit. Gamze'nin bakış açısından çekim
S 4 18	Küçük Bir Alan	YP		Gamze kızı kısa bir süre izliyor.	Keman	Sabit.
S 4 19	Küçük Bir Alan	UP		Teknedeki kız uzaklaşıyor.	Keman	Sabit. Gamze'nin bakış açısından çekim
S 5 20	Otobüs durağı	GP		Gamze durakta minibüs bekliyor, saate bakıyor.	Ortam sesi	Sabit. Cepheden
S 5 21	Otobüs durağı	ÇP		Saat tersine çalışıyor.	Ortam sesi	Sabit.
S 5 22	Otobüs durağı	2. OP		Gamze sıkıntıyla iç çekiyor, bir ayna çıkarıp ruj sürüyor, kendine çeki düzen veriyor. Aynadaki görüntüsüne göz kırpıp gülümsüyor… Minibüs sesiyle başını kaldırıyor.	Ortam sesi, Minibüs sesi	Sabit cepheden. (YP a TRV versiyonu yapılabilir.)
S 6 23	Minibüs	GP YP		Gamze hemen minibüse biniyor, gülümsüyor, çiçeklerini göstermek istercesine onlara bakıp sonra yolculara bakıyor. Ve tam bu sırada gözleri korkuyla açılıyor.	Ortam sesi	Minibüsün içinden. Gamze YP a geliyor.

S 6 24	Minibüs içi	GP		Minibüste yedi kız var… Kızların tamamı siyah burka giysili ve gözlerinden başka hiçbir yer görünmüyor…	Ortam sesi	Gamze'nin bakış açısından
S 6 25	Minibüs içi	YP		Gamze "dur" butonuna basıyor fakat minibüs durmuyor.	Ortam sesi, Minibüs sesi	Yüzünden eline PNR
S 7 26	Yol	GP PNR		Kırsal mekanda yol alan minibüs nereden geldiği anlaşılmayan kapkara bir bulutun içine girip kayboluyor. Ekran tamamen kararıyor.	Keman sesi	Sise doğru PNR

Şekil 1: Çekim Senaryosu

SONUÇ

Bu çalışmada sinemasal anlatımın bir unsuru olarak diyalog; tarihisel süreci, sinema kuramcılarının hakkındaki görüşleri, filmin anlatımsal yapısında yarattığı değişiklikler, sinema anlatılarında nasıl işlendiği; filmlerdeki işlevsel yapısına genel örneklerle ve diyalogsuz çekilen bir kısa film bazında ortaya çıkan saptamalarla ele alınarak irdelenmiştir.

Sinemacı, kendi kurduğu dünyadaki karakterlerin duygu ve düşüncelerini, karakterlerin aralarında gerçekleştirdiği diyaloglarla ortaya koyarken bir yandan da üzerinde durduğu temanın okuyucuya veya izleyiciye aktarılmasına bu yolla vesile olmaktadır. Ancak ortaya çıkan somut gerçek şudur ki, gerçek hayatta kullanılan diyaloğun genel seyri ve biçmi ile bir sanatçının yaratısıyla belirlenen filmdeki diyaloğun seyri ve biçmi çok farklıdır.

İyi bir film diyaloğu gerçek hayatta kullanılan, doğal bir diyalog değildir, sadece doğalmış gibi görünmelidir. Doğal diyaloğu film diyaloğundan ayıran en önemli nokta ise film diyaloğunun doğaçlama gelişen günlük diyaloğun aksine müdahale edilmiş, biçimlendirilmiş olmasıdır.

Tiyatroda kullanılan diyalog da sinemadakinden farklılık arz etmektedir. Diyalog tiyatronun en önemli anlatım unsurudur. Yapıtın ana fikrinin genellikle doğrudan doğruya ve diyalog yoluyla dile getirilmesi her şeyin sınırlı olup o anda değişmesi çoğunlukla imkansız olan üç boyutlu bir mekânda (sahnede) geçtiği tiyatro için doğaldır. Ne var ki, sınırsız bir görsel anlatım olanağına sahip olan sinemada filmin ana düşüncesini sözle dile getirmek filmi zayıflatır. Sinemada sözden çok görüntünün yani resimsel tasvirlerin ve bu tasvirlerin devamlılığının dili önemlidir.

Edebiyat diyaloğu ile film diyaloğunu da birbirinden ayırmak gerekir. Edebi açıdan oldukça etkileyici olup derin anlamlar taşıyan diyalogları bir roman sayfasında, yani görsel - işitsel unsurlar ve tüm efektlerden yoksun beyaz bir kâğıt üzerinde beğeni ile kabul etmek mümkündür. Fakat olduğu gibi filmde söylendiğinde hiçbir anlam taşımayabilir. Çünkü biri okunmak, öteki söylenmek için yazılmıştır ve birinin esas malzemesi sözcükler iken, diğerininki görüntülerdir.

Tamamen diyalogsuz bir film veya edebi yapıt mümkün iken, diyalogsuz tiyatro düşünülemez. Sahnede insanların olmadığı; sadece eşyaların, dekorun veya hayvanların olduğu bir tiyatro tasarlamak mümkün değilken diyalogun hiç olmadığı, insanı işlemeyen; doğayı, hayvanı veya bir yapıyı anlatan bir edebi yapıt mümkündür. Buna karşılık tamamen diyalogsuz bir film tasarlamak mümkün olmaktan ziyade belki sinematografın en önemli özelliklerinden biridir ve sinematografın çoğunlukla diyaloga ihtiyaç duymadığını iddia edilebilir. Bu anlamda sinematograf tiyatrodan ziyade edebiyata yakındır.

Sinemanın özellikle ilk yıllarında kuramcılar, başta görüntü ve kurgu üzerine gözlem ve pratikler yoluyla tanılar üretmişlerdir. Böylelikle sinema adeta bir laboratuar ortamına girmiş ve üretim sanatsal derinlik kazanmaya başlamıştır. Sinema ve ses ilişkisi, kuramcılar açısından sesin sinemaya dâhil oluşundan daha önce başlamış olsa da teknolojinin gelişmesi ve sesin kayıt altına alınabilmesinin sağlanması ile diyalog sinemasal anlatımın bir unsuru haline gelmiş, böylelikle kuramcıların araştırmalarının bir parçasını teşkil etmiştir.

Kuramcıların çoğu tarafından diyaloğun sinema sanatını olumsuz etkileyeceği düşünülse de diyalog kavramı, sinemada kullanılmaya çoktan başlanmış; eş zamanlı akıcı bir diyalog şeklinde olmasa bile önce yazınsal geçişlerle izleyici bu deneyimi filmin bütünleyici bir parçası olarak gözlemleyip deneyimleyebilmiştir. Ancak sesin sinemaya girişi, karakterleri tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi sinema filmlerinde de anlamlı cümleler kurarak kendini ifade etme gereksinimini karşılamaya mecbur bırakmıştır. En azından izleyicinin bu doğal beklentisinin sinemanın gerçekçilik boyutuyla örtüşen bir konumda olması bu işi algısal anlamda kolaylaştırmıştır. İnsanoğlunun konuşmak ve dinlemek gibi doğuştan gelen edinimleri diyalog kavramı vasıtasıyla sinema filmlerinde hayata geçirilmiştir. Diyaloğun sinemaya dâhil oluşu işin izleyici boyutunun algısı temel alındığında, sesin bu kitle tarafından kabullenilmesi açısından rahat bir süreç olsa da çoğu sinemacı açısından bir o kadar zorlu bir sürecin yaşanmasına neden olmuştur.

Sinemada ses unsurunun ve diyalog kavramının yavaş yavaş oturması sinemanın anlatım yapısında bazı değişikliklerin meydana gelmesine ortam hazırlamıştır. Başta oyuncuların icra ettikleri karakterlerin sunumunda, sinema filmlerine ritim ve tempo katan kurguda ve mizansende olmak üzere birtakım değişiklikler gerçekleşmiştir.

Sessiz sinema döneminde diyaloğun eksikliği, oyuncuların mimik hareketleriyle giderilirken diyalogla beraber oyuncuların oluşturdukları karakter yapısı farklı bir boyuta geçmiş, inandırıcılığını hissettirebilmesi adına oyunculara yeni sorumluluklar yüklemiştir. Oyuncuların bazıları bu değişime ayak uyduramamış, var olan oyunculuk imajlarının izleyici algısında zedelemesi nedeniyle birçok yıldız oyuncu geri plana düşmüş hatta sessiz sinemanın birçok efsane ismi kaybolmuştur.

Sessiz sinema döneminde filmin esas anlatım dilini art arda sıralanan görüntüler oluşturuyordu. O dönemde planların uzunluğunu daha çok kurgu tayin ederken, sesli dönemde planların uzunluğunda diyaloglar biraz daha belirleyici olmuştur. Diyaloglar planların uzunluğundan ziyade mizansene ve kurguya, başka bir deyişle filmin ritim ve temposunu önemli ölçüde etki etmeye başlamıştır. Filmde diyaloglar konuşan oyuncunun planlarını bölen bir de 'dinleyenin planı' diye bir plan da doğurmuştu. Sessiz sinemada 'konuşanı dinleyenin planı' diye bir şey yoktu. Buna karşılık kendileri kadrda görünmedikleri halde iki veya üç karakterin tek planda (örneğin, uzaktan çekilen bir otomobilin görüntüsü) veya değişik görüntülerin kurgulandığı bir sahnede uzun uzun konuştukları yöntemler de kullanılmaya başlanmıştır.

Sesli sinemanın ilk yıllarında diyalog filmlere damgasını vurmuş ve ışık, dekor, kostüm, saç, makyaj ve karakterlerin hareketleri başta olmak üzere çerçevede görünen tüm unsurlarıyla birlikte kamera hareketleri, ölçekler ve kamera açılarını da içerisine alan mizansende ciddi değişikliklere neden olmuştur. Sinemada "söylemenin" "göstermekten" daha kolay olduğu düşünülürse, yönetmenlerin çoğunun kendi istemleriyle veya mecburiyetten kolaya kaçmaları kaçınılmaz olmuştur. Özellikle politik tartışmaların çok yaygın olduğu 1960'lı yıllarda devamlı konuşan bir orta plan türemiştir. Sesin sinemaya girmesi, filmi görsel araçlarla ifade etme ihtiyacından kurtarmış, böylelikle hayal gücü boşa veya tembelliğe girmiş, nedensel sistemdeki görüntü sunumundan anlam üretme motivasyonu gücünü kaybetmiştir.

Ses ve dolayısıyla diyaloğun sinemada bugünkü şekilde var o olmadığı yıllarda görsel anlatı, sesi ve konuşmayı tasvir edercesine tasarlanmaktaydı. Ne zaman ses öğesi, gerekli teknolojik gelişimin sağlanmasıyla sinema filmlerinde yer bulmaya başladı, ondan sonraki süreçte sesin farklı şekilde kullanımlarına evrilen bir aşamaya geçildi. Edebiyattan

özellikle de romanlardan tiyatroya aktarılan kavramlardan biri olan ve hikâyenin dışından bir dış anlatan olarak tanımlanan varlığın ifadeleri hikâyenin ilerlemesine ve bazen olay örgüsünün birbiri ile bağlanmasına imkân vermiştir. Sinemada görselliğin izleyici algısında bu örgüyü ilerletmesinin zor olduğu filmlerde, tıpkı romanlardaki ve tiyatrodaki tirat atan bir anlatıcı gibi konuşan insan sesi devreye girmektedir. Bu bahsi geçen ses, bazen haber ve belgesel anlatıcısı gibi ifadesiz biçimde bilgi akışı sağlamakta, bazen de hikâyenin içinden bir karakter olarak hikâyeyi anlatıp olayın yaşandığı duyguyu birebir hissederek mizansene destek vermektedir.

Sesin sinemaya dâhil olmasıyla birlikte sesin bazı sahnelerde hiç kullanılmadığı yöntemler de sinemada geliştirilmiştir. Bu da yönetmenlerin bizzat sessizliği dramatik bir unsur olarak kullanarak yeni bir anlatı dili oluşturma gayretlerinden ileri gelmekteydi. Sinemada sessizliğin dramatik bir öğe olarak ele alınışı bazen de bir karakterin sessizliğinden, suskunluğundan kaynaklı da işlenebilmektedir. Sesli sahnelerde gürültü ve konuşmaların birden bire kesilmesi gerilimi artırırken izleyicide ondan sonra ne olacağı konusunda merak duygusu uyandırmakta ve görsele odaklanarak oyuncunun jest ve mimiklerine azami dikkat göstermesini sağlayan bir etki yaratmaktadır. O yüzden filmi tasarlarken dramatik amaçlar doğrultusunda, bilinçli ve dikkatli bir şekilde hareket etmek büyük önem taşımaktadır.

Müziğin sinemada diyalogdan önce var oluşuna rağmen diyaloğun da sinema filmlerine dâhil olup gelişmesiyle birlikte müzik, diyaloğun arkasında bir fon haline dönüşmeye de başlamıştır. Yani konuşmaların olduğu anlarda müzik diyalogların eksik bıraktığı bazı kavramları açığa çıkarma misyonunu üstlenmiştir. Eğer konuşmalar neşeli ise hareketli müzik, komik ise komik tınılı müzikler ya da gerilim duygusu verilmek isteniyorsa diyalogların arka fonunda gerilim unsurunu artırıcı müzikler çalmaya başlamıştır. Ayrıca tıpkı sesin sinemaya girmesinden sonra sessizliğin bir öğe haline gelmesi gibi müziğin de sinemaya girişinden sonra müziksizlik de bazen diyalogların üzerine gelerek amaçlanan duyguların izleyici üzerinde etkili olabilmesi için tasarlanmıştır.

Sinemada anlatı türlerini temsil eden klasik ve modern anlatı da kendi kullanım prensiplerine göre diyalog kavramını şekillendirmiştir. Klasik anlatının amaç edindiği karakter ile özdeşleşme, diyalogları birinci kişinin yüzüne bizzat bakarak izleyiciyi dinleyici konumuna getirebilmektedir. Diyaloglar anlatı geçişenliği prensibi doğrultusunda nedensellik

zinciriyle ilerlemektedir. Sonunda izleyici tatmini sağlayan sahneler bu amaca hizmet eden diyaloglarla temin edilmektedir. Modern anlatıda da klasik anlatı sineması prensiplerine aykırı prensipler ile diyalogların oluşturulmasını sağlanmaktadır. Klasik anlatının radyo günleri zamanında radyo tiyatrosu mantığına göre dinleyici esas alan mantığını modern anlatıda bulmak imkânsızdır. Yani insanlar arasında geçen diyaloglar bir nedensellik zinciriyle süre gelmemektedir. Diyalogların anlam bütünlüğünün sağlanması için görsele ve onun içinde belirtilen metaforlara, tasvirlere edilgen değil etkin bir izleyici, dinleyici olarak hâkim olmayı gerektirmektedir.

Birçok yazar, senarist yazmanın en zor unsurlarından birinin diyalog olduğunu düşünmekte ve bunun iyi yapılmasının zor bir şey olduğu konusunda anlaşmış görünmektedir. Çünkü genellikle diyaloğun sinemadaki fonksiyonu yanlış anlaşılmakta, sahnelerin odağı diyalog olarak belirlendiğinde, filmin aleyhine işleyen bir durum söz konusu olmaktadır. Sinemada kesin kurallar olmamakla birlikte diyalogları anlatının amacına hizmet eden bir unsur haline getirmek için bazı temel kriterlerin bilinmesi gerekmektedir. Bu bağlamda diyaloğun geleneksel işlevlerinden biri karakterlerden ve hikâyenin geçtiği evrenden bilgi sızdırmaktır. Ancak bu bilgi makul düzeyi aştığında büyük bir sorun teşkil edebilir. Bu sorun genelde bir karakter diğer bir karaktere zaten bildiği bilgileri aktardığı zaman yaşanmaktadır. Asıl amaç dinleyen karaktere değil; izleyiciye bilgi aktarmaktır.

Diyalogla ortaya konan bilgiler yaratıcı, mantıklı ve görsel durumla da uyumlu olmalıdır. Diyalog beyaz perdede olup biteni tekrarlamamalıdır. İzleyicinin zaten gözleriyle tanık olduklarını onlara bir de sözle anlatmanın mantıklı bir tarafı yoktur. Çünkü insan tıpkı doğayı algıladığı gibi filmi algılar. Dolayısıyla doğayı seyrederken etrafta olup biteni birinin kendisine anlatmasına ihtiyaç duymaz.

Diyalog, konuşma ve karakterleri açığa çıkarmak için karakterleri oluşturan bilinç ve bilinçaltı arasındaki karmaşık ilişkiyi dikkate alarak izleyicinin bağ kurma ve keşfetme hissini harekete geçirebilmeli, konuşulabilecek her şeyi birkaç satırla özetleyebilmelidir.

Dil deyince akla ilk olarak dilin sadece bir anlaşma ve iletişim kurma aracı olduğu gelir. Ancak dil aynı zamanda kişinin sosyal aidiyetin ve kültürel düzeyin bir göstergesidir.

Diyalog yazarken karakterlerin sosyal ve kültürel seviyesini es geçmemek, tüm karakterleri aynı ağızdan konuşturmak gerekmektedir.

Diyalogun sinemasal anlatımı zenginleştiren estetik bir unsur olması için sinemanın, abartılı performansa dayalı tiyatronun veya duyguları en ince ayrıntısına kadar düz yazı ile anlatmaya dayalı edebiyatın aksine diyaloğun dilini karmaşıklaştırması, gerektiğinde görüntü ile çeliştirmesi, yani diyaloga birtakım estetik dokunuşlar yapması gerekmektedir. Bunu yapmanın en iyi yollarından biri ise imadır. Senaryo yazarı imayı kullanarak seyirciye iletmek istediği ancak çeşitli nedenlerden dolayı doğrudan iletmekten çekindiği mesajları aktarmış olur. Bilgiyi aktarmada başarılı bir diğer yöntem ise; "Dil Sürçmesi" (Freud Sürçmesi) olarak bilinen yöntemdir (Freud, 1915). Burada, zihin görevlerinde hata meydana geldiğinde, bilinç ile bilinçdışı arasındaki ayrım duvarı kırılır. Böylece şahsın bilinçaltında tuttuğu şey, istem dışı olarak diline sızar (Freud, 1915; Flader, 2003). "Alt Metin' ya da "Subtext' ise imaya benzediği gibi burada açıklanan şey, kastedilen değildir. Fakat farkı, karakterin daima kastedileni irdelememesidir. Bilinç ile bilinçaltı arasındaki ilişki esnektir. Öyle ki eserin yaratıcısı bunu bilir ve seyircinin bunu irdelemesini sağlamaya çalışır. Fakat diyalog sahibi karakterler bunu tam olarak irdelemezler.

Senaryosu, 2016 yılında Arjantinli yazar Julio Cortasar'ın Otobüs adlı öyküsünden esinlenerek yazılan"Kâbus" adlı kısa film çalışmasında hiç diyalog kullanılmamıştır. Filmde diyalogsuz sahneler ile kahramanların iç dünyası hakkında işitilmeyen bir oyun gözler önüne serilmiş böylece kahramanların dilinin filmin dilinin önüne geçmesi önlenmiştir. Filmde izleyicinin görsele odaklanması sağlanarak, ayrıntılara daha çok dikkat etmesi ve diyaloglu filmlere oranla daha çok etkilenmesi amaçlanmıştır. Filmde diyaloğun olmayışı oyunculuk, jest ve mimikler daha önemli hale gelmiş ancak oyuncu profesyonel olmadığından amaçlanan düzeyde olmamıştır. Doğal müzik dışında müziğin kullanılmadığı filmde sadece ortam sesi kullanılmış, yine tüm dikkatler görüntülere çekilmeye çalışılmış böylece izleyicileri yormadan ilerlemesi sağlanmıştır. Bu sayede izleyiciye yansıtılmak istenen temayı daha güçlü bir görsel anlatımla aktarılabilme şansına sahip olunmuştur. Yinede diyalogla da aynı netice elde edilip edilemeyeceğini anlayabilmek adına bir de diyaloglu şekilde senaryo yazılmıştır. Ancak baştan itibaren diyalogsuz olarak organize edilen dramatik ağa diyalog unsurunu kabul etmemiştir. Bu da göstermektedir ki, diyalog sinemanın odak noktası değildir. Sinemanın

içerisinde var olan konuyu aktarmada bir araç hüviyetine sahip olan diyaloğun, nerede nasıl kullanılacağı, eseri üreten kişinin kurduğu dramatik yapıya ne kadar uyduğu, bu dramatik yapının yazılan diyaloğu ne kadar benimsediğiyle doğru orantılıdır.

Bütün bu verilerin ışığında geçmişe dönüp bakıldığında henüz sinemanın ilk üretim yıllarına tekabül eden Sessiz Sinema dönemine vurgu yapmak gerekir. O zamanlarda amaç, ses unsuru olmadığından ve insanların konuşarak bir şeyler anlatamadığından, tamamen görsellikle ifade edebilmekti. Yazılar tıpkı insanoğlunun yazıyı icat ederek hayatında iletişime dönük gerçekleştirdiği bir araç konumundaydı. Ses kayıt edilebilir hale geldiğinde insanlar sesi ve diyaloğu daha fazla önemsemeye ve görselliği ikinci plana atmaya başladı. Hâlbuki sinemanın hayatımıza girdiği koca bir yüz yıl içerisinde anlaşılmaktadır ki, düsturu hareketli görüntü ile öykü anlatma sanatı olan sinemanın bu çatı prensibine uyularak dikkatli bir şekilde sentezlenen ses ve diyalog unsurları, bu sanatı geliştiren çok daha etkili yapıtların ortaya konulmasına imkân verecektir. Bu durum Aristo'nun Poetika adlı eserinde temas ettiği sağlam temelli sanat yapıtının nasıl inşa edilmesi gerektiğini açıklayan anlatıma denk düşmektedir. Aristo'ya göre (Aristoteles,1987) sağlam bir eser üzerine ne fazla bir taş konulan ne de içinde bir taş eksiltilen matematiği kusursuz hesaplanmış bir yapıdır.

Uygunsuz, amaçsız kullanılan her diyalog filmi zayıflatır. Senaryo yazılırken sahneler önce görsel olarak tasarlanmalı, diyaloglar bilinçli ve tasarruflu bir şekilde oluşturulmalıdır. Bu anlamda görsel ile diyaloğu sinemanın kendi kimyası içinde ustaca harmanlanmalıdır. Bu bağlamda diyaloglar, görseli tamamlamak amacıyla kullanılırken çerçevede görünen aksiyon, sözlerle birlikte tek başına ele alındığındaki durumundan daha derin anlamlar taşıyıp, üst üste geldiklerinde izleyicinin algısında farklı bir manaya evrilmesine olanak tanıyacağı durumlarda kullanılmalıdır.

KAYNAKÇA

Arnheim, Rudolf (2002). *Sanat Olarak Sinema*, Rabia Ünal (çev.). İstanbul: Öteki Yayınevi.

Asheim, Lester E. (1949). *From book to film: A comparative analysis of the content of selected novels and the motion pictures based upon them*. Doctoral dissertation. Faculty of the Graduate Library School. University of Chicago.

Aslanyürek, Semir (2004). *Senaryo Kuramı*, İstanbul: Pan yayınları.

Aslanyürek, Semir (2014). *Yüksek lisans ders notları.* İstanbul.

Bachy, Victor (1993). Alice Guy-Blaché (1873-1968). *la première femme cinéaste du monde*. Perpignan: Institut Jean Vigo.

Başol, Öktem (2010). *Senaryo Kitabı 'Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri'.* İstanbul: Pana Film.

Berliner, Todd (1999). *Hollywood movie dialogue and the "real realism" of John Cassavetes*. Film Quarterly, 52,3: 2-16. http://fq.ucpress.edu/content/52/3/2.full.pdf+html (11.12.2017).

Blacker, I (1986). *The Elements of screenwriting: A guide for film and television writers*. New York: Macmillan Press.

Bordwell, David (1985). *Narration in the fiction film*. London: Methuen.

Brady, Ben (1994). *Principles of adaptationfor film and television*. Austin: University of Texas Press.

Chion, Michel (1987). *Bir Senaryo Yazmak*, Nedret Tanyolaç (çev.), İstanbul: Afa Yayınları.

Corliss, Richard (1985). *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema.* New York: Overlook Press.

Diyalog kelime kökeni, https://www.etimolojiturkce.com/kelime/diyalog [15 Mayıs 2018]

Eisenstein, Sergei M. (1942). *The film sense.* Jay Leyda (çev.), New York: Meridian Books.

Flader, Dieter (2003). *Freud'stheory of the slips of the tongue*. In: G. Poscheschnik, Ernst, R. (ed.) Psychoanalyse im Spannungsfeld von Human wissens chaft, Therapie und Kultur theorie. Frankfurt/M.

Freud, Sigmund (1915).*The unconscious*. Standard Edition, Volume 14.

Gibbs, John. *Mise-en-Scène: Film Style and Interpretation*. London: Wallflower Paperback.

Herman, Vimala (1995). *Dramatic discourse: Dialogue as interaction in plays*. London: Routledge.

Korz, Michael (2011). *Senaryoda Diyalog*. Gonca Gülbey (çev.), İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Kozloff, Sarah (2000). *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley. Los Angeles. London: University of California Press.

Kracauer, Siegfried (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. Özge Çelik (çev). İstanbul: Metis Yayınları.

Luzzati, Daniel (2007). *Spontane ousspokendialogue*: whichobjectsforwhichcorpora. Revued'InteractionHomme-Machine.

Manfredi, Gianfranco. *Le funzioni del dialogo.* Sceneggıature – Lezıonı de Gianfranco Manfredi. http://www.ilcorto.eu/sceneggiature/lezioni-per-sceneggiature/le-funzioni-del-dialogo.html. (18.11.2017)

McKee, Robert (1997). *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. New York: Harper-Collins Publishers.

McMahan, Alison (2013). *Alice Guy Blaché. In Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, eds*. Women Film Pioneers Project. Center for Digital Research and Scholarship. New York: Columbia University Libraries.

Owsinski, Bobby (2009) *The Drum Recording Handbook*: *Music Pro Guides.* New York, United States: Hal Leonard Corparation.

Özön, Nijat (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Peterson, V., ve B. Nicolosi (2015). *Notes to Screenwriters: Advancing Your Story, Screenplay, and Career with Whatever Hollywood Throws at You.* Studio City, CA: Michael Wiese Productions.

Rauma Sara I. (2004). *Cinematic dialogue, literary dialogue, and the art of adaptation. Dialogue metamorphosis in the film adaptation of the Green Mile*. Pro Gradu Thesis. University of Jyväskylä.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1983 (1989). *Narrative fiction: Contemporary poetics*. London: Methuen.

Rotry, Richard (2008). *Tragedya "Richard Rorty'nin ardından"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Santos, Marlisa O'Meara, Jennifer (2013). *Verse, Voice, and Vision: Poetry and the cinema*. *Poetik Dialogue: Lyrical Speech in the work of Hal Hartley and Jiim Jarmusch.* Toronto: Scarecrow Press.

Sözen Mustafa (2015). *Anlatımsal Bir Öğe Olarak Sinemada Müzik Kullanımı Yapılanmalar, İşlevler, Analizler*. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi. 3.18, 34-65. http://www.asosjournal.com/Makaleler/1349843034_844%20Mustafa%20S%C3%96ZEN.pdf (09 Kasım 2017).

Sözen, Mustafa (2008). *Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları,Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler,* ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi. 4.8, 123-145. https://www.researchgate.net/publication/242253465_ANLATI_MESAFESI-ANLATI_PERSPEKTIFI_KAVRAMLARI_SINEMATOGRAFIK_ANLATI_VE_ORNEK_COZUMLEMELER (01 Nisan 2017).

Sözen, Mustafa (2015) *Günümüz Sinemasında Dramatik Bir Olgu Olarak Sessizliğin Kullanımı: Kavramlar, Analizler.* Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi. 3.16, 40-68. http://www.asosjournal.com/Makaleler/293859150_787%20%20Mustafa%20S%C3%96ZEN.pdf (15 Mart 2018)

Sözen, Mustafa (2015). *Filmsel seste asal unsur olan 'konuşmalar'ın dramatik inşası ve örnek filmler*. Akademik Bakış Dergisi. 50. 231-253. https://www.akademikbakis.org/?sayfa=dergiayrinti&no=917&icerik=filmsel-seste-asal-unsur-olan-konusmalarin-dramatik-insasi-ve-ornek-filmler&kategori=guzel-sanatlar-sahne-sanatlari (18 Aralık 2017).

Sözen, Mustafa (2016). *Filmlerde Müzik Kullanılmamasının Anlatımsal Etkileri: Örnekler, Analizler*. Selçuk İletişim. 9.3, 224-248 http://josc.selcuk.edu.tr/article/view/5000164338 (04 Eylül 2017).

Sözen, Mustafa (2018). *Sinemasal Anlatılarda Öznel Ses Tasarımı.3,15. 1,20. http://www.asosjournal.com/Makaleler/1769667765_733%20Mustafa%20SÖZEN.pdf* (20.03.2018).

Truby, John (2007). *Anatomy of the story: 22 steps to becoming a master stroyteller.* New York, Faber and Faber.

Tuğan, Nuray Hilal. (Aralık 2017). *Alman Dışavurumcu Sinemasında Mizansen: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1920-Robert Weine)*. Akdeniz İletişim Dergisi. 28. 302-314. http://iletisim.akdeniz.edu.tr/wp-content/uploads/2018/01/2017-28.pdf (14 Nisan 2018).

Waite, Gordon C. (2010). *The Evolution of Dialogue in Early Sound Film 'How the Motion Picture Industry Found Its Voice Without Losing Its Soul'*. 11.1, 164-174. https://depts.washington.edu/chid/intersections_Summer_2010/Gordon_C._Waite_The_Evolution_of_Dialogue_in_Early_Sound_Film.pdf (01 Şubat2018)

Yıldız, Selahattin. (2010). *Sinema Dilinin Evrimi: Bireysel Sinema.* Sanat – Tasarım Dergisi. 1.1, 45-48. http://e-dergi.marmara.edu.tr/marustd/article/view/1012001760 (12 Aralık 2017)

Güzel, M. Şehmuz (1996). *Kadın, Aşk ve İktidar*. İstanbul: Alan Yayıncılık.