

JOHN CASSAVETES SINEMASINDA GERÇEKLİĞİN ÜRETİMİ

Diyaloglar ve Görüntüler Üzerinden Bir Değerlendirme

Fırat Osmanoğulları & Didem Mutlu

Gazi Üniversitesi SBE & Ankara Üniversitesi SBE

Öz

Bu çalışmada, Amerikan Bağımsız Sinemasının en önemli yönetmenlerinden olan John Cassavetes'in filmlerindeki diyalog ve görüntü kullanımı ele alınmıştır. İlk olarak Cassavetes filmlerindeki diyaloglar ana akım Hollywood sinemasındaki diyaloglardan farklı olarak doğaçlama unsurlar içermektedir. Bu doğaçlama unsurlar, diyalogları gündelik dile ve konuşma biçimlerine oldukça yakınlaştırır. Bu anlamda böylesi bir diyalog kullanımının Cassavetes filmlerinde gerçekçi bir anlatıma olanak tanıdığı ifade edilmiştir. Sinemaya sesin dâhil olması ile birlikte, filmlerde diyalog ve görüntü kullanımına dair çokça yaklaşım ortaya atılmıştır. Bu yaklaşımlar ekseninde görüntünün de Cassavetes sinemasında, gerçekçi bir etki yaratmak adına diyaloglarla bir bütünlük sağladığı vurgulanmıştır. Böylece Cassavetes sinemasının, sinemanın hem görsel hem de işitsel özelliklerini etkili bir biçimde kullandığı iddia edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Diyalog, doğaçlama, gerçekçilik, gündelik dil, görüntü.

Production of Reality in John Cassavetes' Cinema: An Analysis Through Dialogues and Images

Abstract

This article analyses dialogues and images in the movies of John Cassavetes, one of the most important directors in American Independent Cinema. Cassavetes' dialogues employ features of improvisation that make them different from the dialogues of mainstream Hollywood movies. Improvisation provides his dialogues with the ordinary language of ordinary speech. In this way, the dialogues contribute to a realistic narration. Since sound was first incorporated into movies, various theories about the use of images and dialogues have evolved. In the context of these theories, this article claims that Cassavetes' images combine with his dialogues to produce a realistic effect. Both the auditory and visual elements of his cinematography are used to good effect.

Keywords: Dialogue, improvisation, reality, ordinary language, image.

Giriş

Yunan asıllı Amerikalı yönetmen John Cassavetes, bağımsız sinema için oldukça önemli bir isim olarak kabul görmektedir. Sinema hayatına aktör olarak başlayan John Cassavetes'in yönetmenliği yaptığı ilk film olan *Shadows* (*Gölgeler*, 1959), oldukça farklı bir etki yaratmıştır. Daha sonra birçok yönetmene ilham kaynağı olacak bu film, Ventura'nın belirttiği gibi, özgün kamera kullanımı, sahne temposu ve filmdeki doğaçlama anlayışı ile kendisinden önceki filmlerden ayrılır. Ventura, filmin bu nedenle pek çok eleştirmen tarafından başta yanlış anlaşıldığını ve tepki çektiğini söyler. Ona göre eleştirmenler, filmdeki doğaçlamaları esnek ve sallapati bir süreç olarak değerlendirerek filmin asıl vurgusunu kaçırmışlardır. Oysa Ventura, Cassavetes'in sinemasına hâkim olan doğaçlama anlayışı ile anlatılmak istenenin, Jazz müzikteki doğaçlama vurgusuyla aynı anlamda olduğunu vurgular: "Titizce oluşturulan fakat özgürce icra edilen bir bütün" (Ventura, 2011, s. 12). Kimi çevreler tarafından tepki görmesine rağmen film, bazı eleştirmenlerce Amerikan bağımsız sinemasının öncülerinden kabul edilmiştir. Bağımsız sinema ise Amerika'da Hollywood'a karşı ve Amerikan film endüstrisinin dışında, düşük bütçeli filmlerin üretimini ve dağıtımını yapabilmek amacını taşımaktadır (Tzioumakis, 2006, s. 172-174). Bu film, aslında bir yönetmen olarak Cassavetes'in daha sonra yapacaklarının bir habercisidir.

Shadows'dan itibaren Cassavetes filmlerinin tümünde dikkat çeken en önemli unsur, kuşkusuz oyuncuların "doğaçlamamış gibi" sergiledikleri performanslarıdır. Seyirci, onun filmlerindeki oyunculuğun çoğunlukla doğaçlamaya dayalı olduğunu düşünür. Ancak genellikle Cassavetes filmlerinde senaryonun son hali provalardan sonra oluşur. Provalar sırasında oyuncular, ilk senaryo metnindeki sahnelerin bir kısmını doğaçlama olarak icra ederler. Böylece metin en son halini almış olur. Sonuçta ortaya çıkan şey, doğaçlama gibi görünen ancak çoğu kez kelimesi kelimesine senaryoda yazılı sahnelerin oynanmasıdır. Ventura'nın da belirttiği üzere, özellikle *Faces* (*Yüzler*, 1968) filminde yoğun bir doğaçlama izlenimine sahip olmamıza rağmen diyalogların tamamı metin üzerinden ilerlemektedir (2011, s. 12). Hatta film en iyi senaryo dalında Akademi Ödüllerine aday gösterilmiştir.

Bu çalışmada ilk olarak Cassavetes sinemasındaki doğaçlama etkisinin gerçeklik algısını arttırdığı iddia edilmektedir. Çünkü diyaloglar gündelik hayatta olduğu gibi kullanılır. Viera'ya göre, Cassavetes gündelik dili toplumsal çevre hakkında açıklamada bulunmak için değil de; farklı karakterler arasında

değişen ya da hareketli bir ilişkiyi üretmek için kullanılmaktadır. Bu ilişkiyi kurmak adına sıradanlık, beceriksizlik ve genel anlaşmazlıklar, sahnelerin ana noktaları olarak karşımıza çıkmaktadır (Viera, 1990, s. 40). Bu noktada, Cassavetes filmlerindeki diyaloglar ana akım Hollywood anlatılarından önemli ölçüde farklılaşmaktadır.

İkinci olarak bu çalışmada, diyaloglarla birlikte gerçeklik etkisini arttıran ikinci unsurun Cassavetes filmlerindeki görüntüler olduğu savunulmaktadır. Cassavetes filmlerinde seyirci kendisini karakterlerle aynı mekân içerisindeymiş gibi hisseder. Bu durum oldukça dinamik bir kamera kullanımından kaynaklanır. Kamera sürekli takip halindedir. Alışılmışın dışında kesmelere başvurulur. Bazense olayın kendisini kesintiye uğratmamak adına oldukça uzun planlara da yer verilir. Çekimler sırasında kamera ile birlikte oyuncular da mekânda oldukça hareketlidirler. Sonuçta sahnenin kendisinde gerçekçi bir ritim yaratılmış olur.¹

Çalışmanın birinci bölümünde Arnheim, Bresson, Kozloff gibi isimlerin sinemada görüntü ve ses kullanımı hakkındaki görüşlerine yer verilerek, Cassavetes sineması bu iki temel unsur arasındaki uyum bağlamında tartışılacaktır.

İkinci bölümde ise Cassavetes sinemasında gerçeklik algısını oluşturan diyalog ve görüntü kullanımı tartışılacaktır. Diyalog kullanımı ele alınırken, Berliner'in Hollywood sinemasında diyalog kullanımı üzerine olan yaklaşımları incelenecek ve Hollywood anlatılarıyla Cassavetes sineması arasındaki diyalog kullanımı farklılıkları karşılaştırılıp, gerçekçilik ekseninde tartışılacaktır. Görüntü kullanımında ise, Armes'in ortaya koyduğu, sinemada gerçekliğe yönelik temel yaklaşımlar tartışılacak ve Cassavetes sinemasındaki görselliğin gerçeklik algısını yaratma konusundaki rolü ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu tartışmalardan sonra ise, yönetmenin *A Woman Under The Influence (Etki Altında Bir Kadın, 1974)*, *Faces* ve *Love Streams (Aşk İrmakları, 1984)* filmlerindeki bazı sahnelerin diyalog ve görüntü bazında ayrıntılı incelenmesi ile Cassavetes sinemasındaki diyalog ve görüntü uyumunun, seyircide yarattığı gerçeklik algısı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Çalışmada ayrıca gerçeklik algısı diyaloglar için, onların doğaçlama ya da doğaçlamamış gibi olmaları ile sınırlı tutulmuştur. Görüntüler içinse,

¹ Merleau-Pontry, sinemanın kendisine has olan güzelliğini harekete geçirdiği bir bütünsellikte, sinematografik bir ritim duygusu yaratabilmekte aramaktadır. Bu bütünselliğin filmdeki bölümlerin, çekimlerin seçimine, sunuluş sıralanışına, süresine ve onlara eşlik etmesi istenen ya da istenmeyen ses ya da sözlere bağlı olduğunu belirtir (2010, s. 64).

uzun plan çekimlerle mi yoksa kurguyla mı daha başarılı bir gerçeklik etkisi yaratılacağı gibisinden bir tartışmaya girilmeyecektir. Bunun yerine görüntüdeki gerçeklik etkisi - kesmeye başvurulsa dahi – sahne sırasında olayın kesintiye uğrayıp uğramadığı ya da zaman veya mekânda bir atlamanın gerçekleşip gerçekleşmediğiyle ilgili olarak ele alınacaktır.

I. Görüntü ve Diyalog Tartışmaları Ekseninde Cassavetes Sineması

Sinemada sesin kullanılması ile başlayan, görüntü ve diyalog üzerine yapılan bir takım tartışmaları yeniden ele almak; Cassavetes filmlerindeki görüntü ve diyalog arasındaki bütünlüğü, diyalog kullanımı sırasında görüntünün, kameranın ve oyuncuların dinamizmini anlamak açısından önemlidir. Bu tartışmalar ışığında Cassavetes'in sinematografisinin gücü daha iyi ortaya konulabilir.

Sesin sinemaya girişi ile birlikte, karakterlerin ne söyledikleri, nasıl söyledikleri ve bunlarla birlikte diyalogların sinematografik teknikler ile birleşimi seyircinin bir filmi deneyimlemesini ve anlamasını değişikliğe uğratmıştır. Fakat yine de birçok film teorisyeni diyalog kullanımı konusunda şüpheli davranmış, diyalogu bilgi vermekten öte bir konuma yerleştirmemiş ve diyalogun başlı başına bir ifade aracı olabileceği hususunu göz ardı etmiştir (Kozloff, 2000, s. 6). Bu anlamda, diyalogu küçümseyen bir bakış söz konusudur. Bu bakış açısı, özellikle de sinemanın ilk dönem teorisyenlerinde oldukça yaygındır. Kozloff'a göre (2000, s. 5-6), Rudolph Arnhem, Sergei Eisenstein, Siegfried Kracauer gibi isimler diyalogu itici bulmuş, sessiz filmin sesli filme göre üstünlüğünü vurgulamışlardır. Bu isimler sesin, montajı ve kamera hareketlerini sınırladığı konusunda ortak paydada buluşmaktadırlar. Çünkü sessiz filmin kendine göre kusursuz bir şiirselliği vardır. Fakat diyalog; filmlere ulusal sınırlar koyar, kameranın gerçek dünyayı yakalama yeteneğine gölge düşürür, karakter psikolojisine gerekenden fazla dikkat çekmeyi özendirir ve böylece bir filmi “kaydedilmiş tiyatro” eserine dönüştürür. Bu noktada, sesli filmlere mesafeli olan film teorisyenlerinden Arnhem'in yaklaşımını daha ayrıntılı olarak ele almak yerinde olacaktır.

Arnhem (2010, s. 161-184) henüz 1938 yılında, sesli filmin onuncu yılını geride bıraktığı bir dönemde filmlerdeki diyalog kullanımına oldukça mesafeli bir duruş sergilemektedir. Ona göre ses ve görüntü, birbirleriyle mücadele eden ve birinin diğerini engellediği iki ortamdır. Gündelik yaşamda konuşma görmeyi; görmek de dinlemeyi engellemez, ancak sinemada ise görüntü ve diyalog arasında uzlaşmaz bir rekabet söz konusudur. Görüntü ve

konuşma, ancak tiyatrodaki başarılı bir şekilde beraber kullanılabilir. Sinemanın özünde ise, bu durum uyumlu olmayan iki ortamın bir birleşiminden öte değildir. Çünkü Arnheim'a göre, sinema her şeyden önce görsel bir sanat formudur ve konuşma onun bu özelliğini ikinci plana atan ve onu katlanılmaz hale getiren bir öğedir. Bir yandan diyalog, var olanı genişletmekte ama diğer yandan ise yeni bir yapıt türü ortaya çıkarmamaktadır. Hatta Arnheim o kadar ileri gider ki; sesli diyalogun, yazılar halinde verilen sessiz diyalogların yerine getirdiği işlevi bile yerine getirmekten aciz olduğunu belirtir. Ancak yine de bir filme diyalog ilave etmenin, görüntülerle aktarmanın pek de mümkün olmadığı karmaşık olayların ya da zihinsel durumların açıklanmasında, işlevsel olduğunu kabul eder ve sinemadaki diyalogun; bazen zamandan, uzamdan ve yaratıcılıktan tasarruf etmek için kullanıldığını belirtir. Böylece görsel olan diyalog ile karıştırılır ve seyirci, bir filmdeki heyecan verici olaylara eksiksiz olarak katılabilir. Sonuç olarak genel anlamda Arnheim, diyalogun sinemanın dünyasını daralttığını ifade eder ve ona göre, sıradan bir sözlü film görsel açıdan zayıf sahneleri zenginleştirmek adına diyalog kullanımına başvurur. Böylece Arnheim için sessiz film dönemine göre sesli film, sinemanın sanatsal seçkinliğini dokunaklı bir çöküşe uğrattır.

Elbette ki; Arnheim'ın diyalog kullanımı hakkındaki bu görüşleri günümüzde belirli çevreler tarafından haklı bulunsa da; kısmen muhafazakâr olarak kabul edilebilir. Bu katı tutum, günümüze kadar giderek yumuşamıştır. Sesin ve diyalogun sinemada oldukça önemli bir yer teşkil ettiği artık yadsınamaz bir gerçektir.

Konuyla ilgili Arnheim'dan farklı olarak Bresson (2000, s. 53-54), görüntü ve ses arasında dengeli bir ilişki kurar. Ona göre görsel olan işitsel olanı ya da işitsel olan görsel olanı gereksiz yere tekrarlamamalıdır. Eğer bir sahnede bütünüyle göze veya bütünüyle kulağa hitap ediliyorsa; diğerine aynı derecede yer vermek anlamsızdır. Çünkü seyirci aynı anda, hem yoğun bir şekilde diyaloga hem de aynı şekilde görsele gereken özeni gösteremez. Bresson'a göre bu ikisi, birinin zayıf olduğu yerde devreye girerek diğerinin açığını kapatma işlevini görmemelidir. Böyle bir durum zorunluysa bile, ikisine eşit bir biçimde yer vermektense birine öncelik tanımak gerekir. Görüntü ile diyalog birbiri ile mücadele etmemeli, aksine birbirine destek olmalıdır. Sonuçta Bresson'a göre, sinematografinin gücü her iki duyumuza birden hitap etmesinden ötürüdür; dahası yönetmen sinematografinin bu özelliğini etkin bir biçimde kullanan kişidir.

Görüldüğü gibi Arnheim için diyalog, görüntünün zayıf kaldığı yerleri güçlendirmek adına kullanılan kolaycı bir yöntemdir ve yönetmenin yaratı-

cılığı için bir engeldir. Ona göre diyalog, bundan başka bir amaç taşıyamaz ve bu durum artık sesli sinemayla birlikte sinemanın kendisinde içkin bir konuma sahip olmuştur. Fakat Bresson'da, işitsel olanın kullanımı konusunda tek alternatifin bu olmadığı açıktır. Bresson, aslında Arnheim'in görüşünü bir noktada paylaşırsa da onun için çözüm, sesi ve diyalogu tamamen reddetmek değildir. Aksine Bresson için, işitsel olan da görsel olan kadar önemlidir ve hatta sinematografinin gücüdür bu. Bresson'a göre görüntünün diyalog ile mücadele etmediği, birbirini gölgede bırakmadığı ve ikisinden birinin bir diğerrinin zayıflıklarını kapatmak için kullanılmadığı bir sinema mümkündür; hatta nitelikli bir sinema ancak böyle mümkün olur.

Kozloff (2000, s. 53-54) ise, tersten bir yaklaşımla görüntünün ve diyalogun eşit derecede önemli olduğu sonucuna ulaşır. Ona göre filmdeki diyalogu eleştirenlerin yaygın olarak dört argümanı vardır. Bu argümanların ilkinde göre; kelimeler yalan söylemek için kullanılır, görüntü ise kelimeye göre çok daha güvenilirdir. İkinci olarak kelimeler boş ve amaçsızdır. Üçüncü olarak, kelimeler aceleci ve nüktelidir. Bu özelliğiyle konuşmacıyı sıkıntıya sürükler. Son olarak ise göstermek, kelimelere göre daha bilgilendirici, daha anlamlı ve daha inceliklidir. Ancak Kozloff, kelimelerin sahip olduğu bu çelişkilerin her birine bir görüntünün de sahip olabileceğini söyler. Yani bir görüntü de yalan söyleyebilir, amaçsız ve boş olabilir, aceleci ve nükteli olabilir ve herhangi bir bilgi, anlam ve incelik taşımayabilir. Kozloff'un bu iki ortamın da aynı çelişkilerle sahip olabileceğini ortaya koyması, aynı zamanda bu iki ortamın eşit derecede etkili kullanılabileceğinin ve yine etkili bir sinematografi ortaya konulması adına eşit ölçüde önem taşıdığına bir göstergesi olarak da okunabilir.

Cassavetes sinemasının, Bresson'un sinematografiden beklediklerini yerine getirdiğini söylemek mümkündür. İlk bakışta, görüntünün diyaloga göre biraz daha geri planda kaldığı izlenimi oluşur. Çünkü Cassavetes, doğrudan görüntü ile bir anlam yaratma ve sinematografisini buna göre oluşturma amacı gütmeyiz. Ancak görüntünün kendisi tek başına bir anlam ifade etmediği gibi, diyalogun kendisi de tek başına bir anlam ifade etmez. Böylece anlamın, görüntü ve diyalogun bir araya gelişi ile nasıl oluştuğunu bu bağlamda incelemek gerekir. Görüntü ve diyalogun birbirine nasıl destek olduğu; böylece Cassavetes sinemasının, sinematografinin iki duyuya birden hitap etme özelliğinin ne derece başarılı bir biçimde içinde barındırdığı ortaya konmalıdır.

Örneğin, *Faces* filminde oldukça yoğun bir biçimde diyaloga yer verilir. Bununla birlikte çekimlerin çoğunluğu filmdeki karakterlerin tam veya bölünmüş olarak yakın çekim yüzlerinden ibarettir. Bonitzer'e göre, kamera-

da en güzel görünebilecek bir yüz dahi oldukça temel bir dehşeti içinde saklı bulundurulur. Sürekli görünmez bir maskeleymeye ihtiyaç duyulur. Yakın plan çekimler ise, bu en güzel yüzün “ışıklı halesini” dönüştürür. Yakın plan yüz çekimlerinde, yüzdeki gözenekler, sivilceler, kıllar görünür olur ve böylece güzel olanın baştan çıkarıcılığı bir anda iticiliğe, dehşete dönüşür. Cassavetes’in *Faces*’da ve hatta bütün sinemasında, yüzün yakın plan çekimlerinde bu iki anlam mevcuttur. Yüz, hem baştan çıkarıcı hem de dehşet vericidir (Bonitzer, 2011, s. 192). Aynı zamanda, King’in de belirttiği gibi bu yakın çekim yüzler sadece karakterlerin basitçe kimliklerini ifşa etmez, aynı zamanda onların içsel bir takım hallerini de açığa vurur. Dahası, bu yüzler dolaylı özelliklerin bir yüzeyidir (2004, s. 23).² Filmdeki diyaloglar, karakterlerin içsel durumlarına dair seyirciye çok fazla ipucu sunmaz; daha çok onların birtakım karakteristik özelliklerini ortaya koyar. Ancak diyaloglar, işte bu yakın çekim yüzlerle bir araya geldiğinde seyirci sahnedeki anlamı algılayabilir. Söz gelimi, iki eski arkadaş ve ikisi de burjuva olan Dickie ve Fred, bir fahişe olan Jeannie’nin evine sarhoş bir halde gelirler ve eğlenirler. Ancak bir süre sonra, Jeannie Dickie’ye daha fazla ilgi gösterir ve bunun üzerine arkadaşını kıskanan Fred; Dickie ve Jeannie dans ederken Jeannie’ye: “Bu arada Jeannie, ne kadar istiyorsun?” sorusunu yöneltir. Eğer bu sahne sırasında, Fred’in o soruyu sorduğu andaki yüzünü görmeseydik, onun Jeannie’ye gerçekten ücretini ödemek isteyen bir müşteri olduğunu sanabilirdik. Fakat Fred’in yüzü yakın plandan o kadar hüznüldür ki, bu sözleri hoşlandığı kadının, onun arkadaşını seçmesi üzerine bir tür kıskançlık dolayısıyla söylediği gerçeğine ulaşabiliriz. Bu çekimin ardından gelen diğer oyuncuların yakın çekim yüz görüntüleri ise; diyaloga gerek kalmadan bu soruya duydukları tepkiyi anlamamız için yeterlidir. Daha sonra bu konu üzerine tartıştıkları sahnelerde ise; konuşan kişi yerine diğer bir karakterin yakın yüz çekimine başvurulurken, bazen genel çekimlere de başvurulur. Böylece diyalog ve görüntü arasında bir denge sağlanmış olur. Aynı zamanda; tartışmanın artan şiddetiyle paralel olarak kameranın sürekli hareket halinde olması, çeşitli yerlerde kesmelere başvurulması ve oyuncuların oda içerisinde sık sık hareket etmeleri, sahnenin seyircinin her iki duyusuna birden etkili bir biçimde hitap etmesi bakımından oldukça başarılıdır.

Kamera hareketlerinin, kesmelerin ve oyuncuların hareketlerinin, sahnenin yoğunluğuna paralel olarak artış göstermesi ve bu iki unsurun uyum içerisinde kullanılmasının bir diğer örneği ise *A Woman Under The Influence* filmindeki Mabel’in aklını yitirdiği, doktor ve kocası Nick’in onu akıl hastanesine götürmeye çabaladıkları sahnedir. Bu sahnede de, Mabel’in aklını

² *Faces* filminde yüzlerin yakın çekimlerinin farklı özelliklerini açıklayan bir çalışma için: Rugo, 2012, s. 190.

yitirdiğinin belirtilerinin artması üzerine doktor ve Nick ona yaklaşmaya çalışmakta; fakat Mabel onlara izin vermemektedir. Herkes gergindir, doktor ise soğukkanlılığını korumaya çalışır. Mabel'in dengesiz davranışları, Nick'in sakinken birden agresifleşmesi, doktorun her ikisini birden idare etme uğraşı sırasında, oyuncular evin salonunda sürekli hareket halindedirler. Kamera da onlarla birlikte hareket ederken (omuz kamerası oldukça sık kullanılır) beklenmedik anlarda kesme yöntemine başvurulması olayın dramatik etkisini daha da artırır. Kesme yöntemi kullanılsa da olayın kendisi hiç kesilmez, gerçek zamanlı ilerler. Özellikle Mabel'in; şuursuz bir biçimde ayakta durduğu ve anlamsız el hareketleri yaptığı sahnede kameranın odaklandığı Nick, yavaş yavaş kameranın önünde bulanık gözükürken Mabel'e doğru yaklaşır (dolayısıyla kameraya yaklaşır) ve ani bir şekilde eşini ayıltmak adına iki elini çırpar. Bu el çırpma sesiyle eş anlı olarak yönetmen kesmeye başvurur ve çok kısa bir süreliğine Mabel'in sese tepkisi görünür. Bu tepki aynı zamanda; seyircinin de muhtemel tepkisidir ve kesmenin ses ile bu eş anlı kullanımı oldukça farklı bir etki yaratmıştır. Sonuç olarak *Faces* filminde de *A Woman Under The Influence* filminde de kamera sanki filmin geçtiği mekânda bulunan bir kişinin gözü gibidir ve yüz ifadelerinin, tepkilerin, diyalogların hiçbirini kaçırmadan yakalamaya çalışır.

Opening Night (*Açılış Gecesi*, 1977) filminde ise, tiyatro oyunu sahnelerindeki çekimler ilgi çekicidir. Cassavetes, tiyatro sahnelerinde genellikle kamerayı oyunu izleyenlerin arasında konumlandırarak, sanki seyirci sahneyi onlardan birinin gözünden izliyormuş etkisini yaratır. Aynı zamanda çekimler de genellikle uzundur, kesmeye çok az başvurulur. Böylece seyirci, sahnelenen oyunu salondaki izleyicilerden biriymiş gibi “seyreder” ve oyuncuların diyaloglarını “dinler”. Daha önce de bahsedildiği üzere, tiyatro görüntü ve diyalogun başarılı bir biçimde beraber kullanıldığı bir ortamdır. Filmdeki tiyatro sahneleri, hem tiyatronun bu özelliğine sadık kalması; hem de olayın kendisini kesintiye uğratmayarak sinematografik anlamda görüntü ve diyalogu başarılı bir biçimde bir araya getirebilmesi açısından, Cassavetes filmlerinin gereken biçimde seyircinin iki duyusuna birden hitap ettiğinin bir diğer örneğidir.

Opening Night filminde ayrıca tiyatro sahnesi ile gerçek hayat birbiriyile iç içe geçer. Görüntüler ve diyaloglar seyirciye, izlediği sahnenin tiyatro oyunu mu yoksa gerçeklik mi olduğu konusunu sorgulattır niteliktedir. Aynı zamanda sorgulanan şey; tiyatro sahnesinin, filmin kurmaca geleneği içindeki gerçekliğin ve gerçek hayatın iç içe geçmesidir. Yani üç katmanlı bir durum söz konusudur.³ Berliner (1999, s. 11-12); Cassavetes'in diğer filmlerine na-

³ Clayfield'e göre film, Cassavetes'in en karmaşık ve merak uyandıran filmidir.

zaran *Opening Night*'ın, onun estetiğini daha iyi ifade ettiğini belirtir. Onun estetik anlayışında gerçeklik ile kurmaca, aktör ile rolü ya da yazılı senaryo ile doğaçlama arasındaki ayrım anlamsızdır. Berliner'e göre, *Opening Night* sadece bu kategorilerin çözülmesini ortaya koymaz; aynı zamanda seyircinin bu kategorilerden sıyrılmasını da sağlar. *Opening Night*, onun diğer filmlerinden daha yoğun olarak, gerçek hayat ile sanatı aynı şeymiş gibi sunar.

2. Cassavetes Sinemasında Diyalog ve Görüntünün Gerçekçi Kullanımı

2.1. Cassavetes Sinemasındaki Diyalog Kullanımının Gerçeklik Bağlamında Hollywood'a Göre Farklılıkları

Berliner'e göre (1999, s. 5-6), ana akım Hollywood anlatılarında yaygın olarak diyaloglar beş unsuru içinde barındırır. İlk olarak Amerikan filmlerindeki diyaloglar; ya olay örgüsünü geliştirmek adına ya da arka planda gerekli bilgileri vermek için kullanılır. Böylece, seyirci kısa bir diyalogla filmdeki olay örgüsü hakkında veya karakterlere ilişkin birçok bilgi edinebilmektedir. İkinci olarak, Amerikan film diyalogları doğrusal bir çizgide ilerler; sıklıkla bir karakterin öbürü karşısındaki başarısını ve diğerinse başarısızlığını ortaya koyar. Karakterler, çoğunlukla ne söylediklerine göre diyalog sahnesinde galip ya da mağlup duruma düşerler. Üçüncü olarak, Hollywood filmlerindeki karakterler; birbirleriyle diyalog boyunca etkili bir iletişim kurarlar. Karşılıklı sohbet sahnelerinde, çoğunlukla karakterler birbirlerini sonuna kadar dinlerler ve konuşmaları sırasında ne demek istediklerini tam olarak ifade edebilirler. Berliner dördüncü olarak, gerçek hayatta insanların diyalog sırasında ne söyleyeceklerini düşünüp kurguladıkları halde; Hollywood filmlerindeki diyaloglarda karakterlerin kusursuz ve akıcı bir biçimde konuştuklarını vurgular. Kuşkusuz, bazı Amerikan filmleri bu kuralları ihlal edebilmektedir. Ancak bu tür istisnalar da Berliner için, Amerikan film diyaloglarının beşinci özelliğine işaret etmektedir. Bir Hollywood filmi bu dört kuraldan birini ihlal ettiğinde; bu kural dışı olma durumu “doğrudan” bir anlatıya hizmet etme işlevi görür. Karşılıklı konuşmanın pürüzsüz bir biçimde ilerlememesi, biçimsel bir özellik olarak seyircide konuşmanın gerçekmiş izlenimini yaratması amacıyla kullanılmaktadır. Berliner'e göre; ana akım Hollywood anlatılarındaki diyalog kullanımının bu beş geleneği ilginç bir paradoksa işaret eder. Bu diyalog kullanımı, seyircide gerçekçiymiş gibi bir izlenim oluştururken; aslında çok büyük bir kısmı gerçek hayattaki bir konuşma gibi değildir.

Filmde bir tür anlam belirsizliği aşikârdır. Kareler her zaman ihtimaller ile doludur. Belirgin olan tek şey ise kesin bir şeyin yokluğudur (2007).

Yani klasik Hollywood anlatılarında; karakterlerin konuşma esnasında dilleri sürçmez, konuşurken duraksamazlar. Bu tarz durumlar olsa bile konuşmaya anlam kazandırmak içindir. Karakter örneğin şaşkınlık, ne yapacağını bilememe, çaresizlik gibi durumlarda ancak konuşurken duraksar ya da dil sürçmesi yaşar. Yine diyaloglardaki yoğun bilgi içeriği, filmdeki olay örgüsünü geliştirme adına kullanılırken; karakterler bu konuşmaya konu ile ilgisiz kelimeler, cümleler katmaz, gereksiz bilgi sunmaz. Diyaloglar genellikle oldukça akıcıdır, uzun cümleler karakterler tarafından bir çırpıda söylenir. Ayrıca; ana akım filmlerdeki karizmatik karakterlerin cümleleri, ifade biçimleri güçlüdür ve böylece karşısındakini diyalog sırasında alt eder. Bütün bu unsurlar seyirciyi gerçeklikten uzaklaştırır. Daha doğrusu bir tür gerçeklik yanılsaması yaratmasına rağmen; bu diyalogların kendisi gerçek hayattakinden bir hayli farklıdır. Çünkü gerçek hayattaki diyaloglar esnasında, kişiler sık sık duraksarlar, dil sürçmesi yaşarlar, konuşmadan önce ne söyleyecekleri hakkında düşünürler, konuşmaya sık sık aktarılmak istenenle alakasız bilgiler katarlar. Örneğin, hararetli bir tartışma sırasında birbirlerini dinlemezler. Onların karşısındaki alt etme biçimi genellikle seslerini yükseltmektir; karizmatik Hollywood karakterleri gibi “havalı” konuşmalar değil. Yine gerçekte karşılıklı konuşmalar esnasında uzun cümlelere pek fazla başvurulmaz. Daha ziyade kısa cümleler kullanılır, yaygın bir biçimde gündelik konuşma biçimleri geçerlidir. Bu anlamda, Amerikan klasik anlatılarındaki diyalog biçimleriyle gündelik hayattakiler arasında önemli farklar olduğu aşikârdır.

Diyaloglar, oyuncuların performansına göre farklı seslere dönüşür. Oyuncunun kendine has fiziksel özellikleri, yaşı, cinsiyeti, etnik kökeni, deneyimleri diyaloga farklı özellikler katar (Kozloff, 2000, s. 91). Cassavetes, filmlerinde oyuncularının bu özelliklerinden, diyalogların son halini alması bakımından oldukça faydalanır. Oyuncuların bu özellikleri ile birlikte, senaryoda yazılı olan diyalogları farklı bir biçimde yorumlamaları ve bazı değişikliklere uğratmaları, Cassavetes’in filmlerindeki doğaçlama geleneğini oluşturur. Aslında doğaçlama Viera’nın da belirttiği üzere (1990, s. 35); bir filmin yapımında normal bir prosedür olarak görülmelidir. Çünkü film yapım süreci akışkan bir süreçtir. Bu süreçte, oyuncuların ruhsal durumları, hava değişikliği, ekipman yetersizliği gibi bir çok etken, bir yönetmenin senaryodaki diyalogları provalar esnasında değiştirip son şeklini vermesi açısından oldukça önemlidir. Neticede Kozloff’un da vurguladığı gibi, oyuncunun görevi sözcüklere hayat vermek ve yönetmenin görevi ise; karakterine bürünebilmesi noktasında oyuncuya yardım etmektir. İkisi birlikte sayısız duyumdan ve mimikten seçim yaparak, yazılı olan diyalogu daha zengin ve ilk halinden farklı bir biçime

dönüştürmektedir (2000, s. 96). Cassavetes'in, ilk filmi *Shadows*'dan itibaren neredeyse tüm filmlerinde benimsediği yöntem budur. Söz gelimi; birçok kesim tarafından bu filmin neredeyse tamamının doğaçlama olduğu düşünülür. Gerçekten de filmin çekimleri sırasında oyuncular yazılı bir senaryoya bağlı kalmamışlardır. Ancak diyaloglar aylarca süren provalar sonucunda son halini almıştır. Aslında tüm Cassavetes filmleri için, oldukça yoğun doğaçlama içerdiklerine dair yaygın bir görüş olsa da, işin aslı öyle değildir. Cassavetes'in eşi ve birçok filminin de başrol oyuncusu olan Gena Rowlands'ın aktardığına göre, çekimler oldukça karmaşık bir senaryo ile başlar; fakat provalar sırasında oldukça değişikliğe uğrar ve bunların sonucunda tekrardan bir senaryo oluşturulur. Cassavetes filmlerindeki doğaçlama biçimi budur (Berliner, 1999, s. 8). Ancak yine de örneğin *Faces* filminde, Chet'in Maria'nın evinde dört kadın ile birlikte flört ettiği sahnede özellikle Chet'in sahneleri, başka bir örnek olarak *Husbands* (*Kocalar*, 1970) filmindeki "sarhoş muhabbeti" sahnesinde Gena Rowlands'ın bölümleri doğrudan doğaçlama öğeler içermektedir (Viera, 1990, s. 35). Genel olarak Cassavetes filmlerinde; diyalogların bu özellikleri, oyuncuların performansı ve bağlamı ile doğrudan ilişkilidir. Diyalogların doğaçlama olması ya da doğaçlamamış gibi görünmesi, bu noktada onları daha önce bahsettiğimiz Hollywood klasik anlatılarındaki genel diyalog biçimlerinden farklı kılar. Böylece diyaloglar Hollywood sinemasının genelinde olduğu gibi sahte ama gerçekmiş gibi değil; kendi içinde gerçekçi bir biçimde gelişir. Cassavetes filmlerindeki diyalogların bu özelliği ise onları gerçek gündelik konuşma tarzlarına oldukça yakınlaştırır. *Rassos*'un da belirttiği gibi, *Faces*'da Chet'in dört kadınla beraber gerçekleştirdiği sohbet aslında tüm konuşmaların, tartışmaların tümüyle önemsiz olduğu, kafa karışıklıklarıyla, tekinsizliklerle ve huzursuzluklarla dolu bir sahnedir. Ancak bu önemsiz gibi duran sohbet, *Rassos*'a göre tam da sahnenin gerçeklikle ilişkisi bakımından oldukça önem taşır; çünkü bu sahne gündelik yaşamın bir anından çekilip alınmış gibidir (*Rassos*, 2001).

2.2. Görüntünün Cassavetes Sinemasındaki Gerçekliğe Etkisi

Diyaloglarla birlikte, Cassavetes sinemasındaki görsellik de seyircide gerçeklik algısının oluşmasına hizmet eder. Bu noktada *Armes* (2011, s. 10-11) gerçekliğe yönelik üç temel sinemasal yaklaşımdan bahsetmektedir. Bu yaklaşımlardan ilkinde göre, yönetmen insanları, nesnelere, mekân ve olayları mümkün olduğunca müdahale etmeden kamera önüne getirir ve seyircinin görmesini sağlar. İkinci yaklaşıma göre, sinema gerçekliğin bir taklidini sunar ve seyirciyi tatmin edici bir kurmaca yaratır. Bu tarz bir anlatım biçimi Holl-

ywood tarafından benimsenmiştir. Üçüncü yaklaşımda ise, sinema gerçekliğin kendisini sorgular ve görünenin ardındaki derin anlamı keşfetmeye çalışır.

Armes'in belirttiği yaklaşımlardan ilkinin, kameranın bir filmde bazen sadece tek bir planda, bazense hem genel hem de detay planlarla gerçekliğin hiçbir ayrıntıyı kaçırmadan seyircide gerçeklik etkisini arttırmaya yönelik bir işlev gördüğünü söylemek mümkündür. İkinci yaklaşıma göre ise, görüntünün seyircide bir yanılısma yaratarak filmin, seyircinin eğlenme arzusuna yönelik yaratıldığı savunulabilir.

Cassavetes sinemasındaki görselliğin, seyircideki gerçeklik algısının oluşmasında diyalogla birlikte temel bir unsur olması ve bu noktada klasik Hollywood anlatılarından ayrılması adına Armes'in öne sürdüğü ilk iki yaklaşım önemlidir. Armes'in ortaya koyduğu ilk yaklaşım Cassavetes sinemasının sahip olduğu gerçeklik ile özdeşleşmektedir. Bazı sekanslar tek planda çekilirken bazı sekanslar ise kesmeye başvurularak çekilmiştir. Ancak her iki durumda da, filmlerdeki sekanslarda olan bitene başından sonuna dek tanık oluruz. Söz gelimi *A Woman Under The Influence*'deki plaj sahnesi tek planda çekilmiştir ve kamera oyuncuların tüm performansını başından sonuna dek, zaman ve mekânda herhangi bir atlama olmaksızın kaydetmiştir. *Shadows* filminde ise Ben ve arkadaşlarının Lelia ve David ile buluştukları kafe sahnesinde kesmeler mevcut olsa da kamera olan biten her şeyi çekmektedir. Yönetmen her şeyi seyircinin görmesini ister. Sahne gerçek zamanlıdır.⁴ Yine *Faces*'da Jeannie, Jim ve Richard'ın, Jeannie'nin evindeki sahnelerinde de aynı durum söz konusudur. Kısacası Cassavetes, kamerayı –bazen tek çekim, bazense kesmelere başvurarak– sekanslarda olan biten her şeyi çekmesi için kullanır ve böylece hareketin kendisi kesintiye uğramaz. İkinci yaklaşım ile özdeşleşen klasik Hollywood anlatılarında ise, zamanda ve mekânda, çoğu kez seyirciyi sıkıkmamak adına atlamalar meydana gelir ve böylece seyircideki zaman-mekân algısı kırılmaya uğrar. Sahnelerde çoğu kez zamansal sıçramalar meydana gelirken, kamera ise mekândaki farklı unsurları ya da kişileri görüntüleyerek seyircide sanki olay farklı mekânlarda geçiyormuş izlenimi yaratır. Bu durum gerçeklik etkisini kuşkusuz azaltır.

Bu noktada, Cassavetes sinemasında montajın duyum ya da anlam yaratmak için kullanılmadığını söylemek mümkündür. Yani bir tür Kulešov etkisi söz konusu değildir. Onun sinemasında montajın, gerçekliği elde etmek

⁴ Biro, klasik anlatıların sahip olduğu kurmaca gelenekte anlatı ve olayların gelişimi ile, seyircinin algıladığı zaman arasında bir uyumsuzluk olduğunu vurgular (2011, s. 51). Ancak Cassavetes sinemasını sekanslar bazında düşünürsek, izleyici ile filmin zaman algısında bir uyum olduğunu söylemek mümkündür.

adına seyirciye tüm ayrıntıları vermek için kullanıldığı savunulabilir. Yani sekansların tek planda oluşturulmasında olduğu gibi, kesmeye başvurularak oluşturulmasında da seyircide gerçeklik etkisi yaratma kaygısı mevcuttur. Bu anlamda önemli olan, sekanstaki zaman-mekân algısı ile seyircideki zaman-mekân algısının örtüşmesidir.

2.3. Seyircide Gerçeklik Algısını Yaratın Diyalog ve Görüntü Uyumu

A Woman Under The Influence filminde, Nick'in çocukları ve arkadaşı Vito ile birlikte deniz kenarına gittikleri sahnede diyaloglar, klasik Hollywood anlatı sinemasındaki diyalogların özelliklerinin hiçbirini içermemesi bakımından, gündelik konuşma biçiminin nasıl kullanıldığına ve böylece nasıl gerçekçi bir etki yarattığına oldukça güzel bir örnek teşkil eder. Nick'in karısı Mabel akıl hastanesindedir ve Nick çocuklarıyla vakit geçirmek için onları sahile götürmeye karar verir. Fakat onlara nasıl davranacağını çok iyi bilmediği için yanında iş arkadaşı Vito'yu da getirir. Aynı zamanda o gün mesai sırasında iş arkadaşları olan Eddie bir tepeden aşağı yuvarlanmış ve yaralanmıştır. Sahilde çocuklarla birlikte yürürlerken Nick ile Vito arasında şu konuşmalar geçer:

Vito: Ne gün ama Nick. 12 yıldır karım olmadan sahile gelmemiştim. Çocukken biz suda yaşadık. Bana "balık" derlerdi. Ben inceciktim. Dudaklarım mosmor. Titreyerek sürekli kızlara bakardım. Çocuklarım şimdi büyüdüler. Kardeşim Marco, o bir kolej mezunu. Komünist. Bir dikeş tutturamadı. Çok büyük idealler. Durmadan okur. Bırak kızlar okusun, derim. Onlar okumayı severler. Ne demek istediğimi anlıyorsun, değil mi?

Nick: Tamam, tadını çıkaralım, olur mu?

Vito: Tamam.

Nick: Çocuklarımla da konuşmak istiyorum.

Vito: Çocuklarla konuşmak mı? Onlar asla dinlemezler. Neden dinlesinler. Ben asla dinlemedim. Sen dinledin mi? Yani, sen dinledin mi?

Nick: Pekâlâ. Tam burası... Gelin. Buraya. Buraya çökeceğiz. Haydi. Haydi, gelin.

Vito: Hey, Nick. Ben genellikle eğleneliyim, değil mi? Fakat Eddie gibi birinin düştüğünü ve bütün kemiklerini kırdığını görmek. Kahretsin. Yani ne düşüştü.

Nick: Pekâlâ. Şunu bırakacak mısın? Demek istediğim, buraya eğlenmeye geldik. Ve eğleniyoruz. Buraya çocuklarla oynamaya geldik. O zaman bırak oynayalım. Aksi halde eve gidelim.

Berliner bu diyalogun doğaçlama gibi görünmesine rağmen; kelimesi kelimesine Cassavetes tarafından senaryoda yazılı olduğunu belirtir. Diyalogun doğaçlama gibi olduğunu, çünkü normal bir film diyalogunun düzenini takip etmediğini ve gerçek bir konuşma gibi baştan savma ve silik olduğunu söyler (1999, s. 9). Bu diyalog klasik Hollywood anlatılarındaki diyaloglardan oldukça farklıdır. Söz gelimi, Vito'nun ilk baştaki monologu ele alındığında, Vito'nun birbirinden oldukça bağımsız şeyler söylediğini görmekteyiz. Uzun zaman sonra yanında karısı olmadan sahile geldiğini söyler. Sonra birden çocukluğundan söz eder. Hemen ardından alakasız bir biçimde çocuklarının büyüdüğünü belirtir ve bir anda kardeşinden bahseder. Sözü daha sonra kızların okumayı sevmesine getirir. Bu kadar karmaşadan sonra da üstüne Nick'e "Ne demek istediğimi anlıyorsun, değil mi?" diye sorar. Bu konuşma olay örgüsünden bir hayli bağımsızdır. Bununla birlikte doğrusal bir çizgide ilerlemez, sürekli konudan konuya geçiş yapar. Ayrıca, Vito'nun tam olarak ne söylemeye, nereye varmaya çalıştığı da anlaşılabilir. Nick ise Vito'nun bu konuşmasından sonra "Tamam, tadını çıkaralım olur mu?" der. Bu cevap da Nick ile Vito arasında pek de etkili bir iletişim olmadığını bir göstergesidir. Yine Nick, çocuklarıyla konuşmak istediğini söylediğinde, Vito'nun buna karşı cevabı da oldukça alakasızdır. Vito oldukça baştan savma konuşur, aklına ne geldiyse söyler gibidir. Son olarak Vito, yine oldukça kopuk bir şekilde önce kendisinin eğlenceli bir adam olduğundan bahseder ve hemen ardından da sözü Eddie'nin düşüşüne getirir.

Bu örnek çerçevesinde düşünüldüğünde, diyalog o akıcı, kusursuz, bilgilendirici vb. özelliklere sahip klasik Hollywood filmlerindeki diyalog yapısından oldukça farklılaşır. Bu farklılaşma, konuşmanın kendisini gerçekliğe giderek daha fazla yaklaştırır. Bununla birlikte, konuşmaya ağıdalı bir dil değil; gündelik dil hâkimdir ve oldukça basit sözcükler kullanılır. Gündelik dilin kullanımı, böylece diyalogun gerçekçi etkisini daha da artırır. Ancak gerçeklik ögesini destekleyen, diyalog dışında başka bir unsur daha vardır: "Görüntü". Öncelikle, bu diyalog ve devamındaki olaylar da dâhil olmak üzere plaj sahnesi tek planda çekilmiştir. Böylece olayın kendisi bölünmemiş ve sahne gerçek zamanlı olarak kurulmuştur. Ayrıca Fossen'in de belirttiği gibi sahne, bu histerik kısa geziye uygun olarak oldukça kasvetli ve kış mevsimini andıran bir atmosfere sahip olan bir plajda çekilmiştir (2011). Bu anlamda sahne; görüntü ve diyalogun içeriğinin uyumu bakımından kusursuzdur. İki birlikte seyircide gerçeklik etkisini oldukça güçlendirir.

Cassavetes, filmlerinde oldukça uzun konuşmalara⁵ yer vermekle birlikte özellikle de *Faces* filminde bu uzun konuşmalar diğer filmlerine göre daha yoğundur. Özellikle, bir karakterin uzun konuşması sırasında, cümleler arasında duraksadığı, takıldığı ve bazen de aynı kelimeleri, cümleleri tekrar ettiği görülür. Bazen konudan konuya bilinçsizce geçer, birbirinden alakasız şeylerden bahseder. Bazı durumlardaysa sorduğu sorulara karşısındakinin cevabını beklemeden kendisi cevap verebilir. Dolayısıyla bu uzun konuşmalar tıpkı gerçek hayattaki gibidir. Gündelik bir dille karşısındakine bir şeyler anlatan kişi tam olarak bu şekilde konuşur. Filmde reklamcı olan Jim ile Jeannie'nin yatak odasındaki konuşmaları sırasında (Jeannie sadece tek bir söz söylese de) Cassavetes diyaloglarının bu özelliklerini görmek mümkündür:

Jim: Sorun ne Jeannie? Benden hoşlanmıyor musun? Neden? Hadi eleştiri kaldırabilirim... Benim sorunum ne? Kaba olmamı mı istemiyorsun? Tamam, olmayacağım. Jeannie... Jeannie, ben iyi bir adamım. 86 kilo olduğuma inanır mısın?

Jeannie: Sen evlisin.

Jim: Ah, Jeannie, evli miyim ben? Evet, evliyim. Neredeyse senin yaşında bir oğlum var. Koca adam olduğunu düşünüyor. Üniversiteye gidiyor. Şu orta batı okullarından birine gidip futbol oynamasını isterdim. Annesi "futbol yok" dedi. Ben de "tamam, futbol yok" dedim. Bunun yerine Dartmouth'a gitti. Tenis oynamaya başladı. Bütün gün tenis ayakkabılarıyla geziyor. Yetişkin bir adamın bütün gün tenis ayakkabısıyla gezmesi de ne demek? Ne fark eder, o benim oğlum. Etrafta kırtsa bile, "ne olmuş yani?" derdim. Herkes kendi hayatından sorumlu, değil mi? Yüzme ve yürüyüş için dışarı çıkıyor ve tenis ayakkabısı giyiyor. Jeannie, benimki gibi bir firmada reklamcı olmak nasıldır, bilir misin? Anlatayım. Hayal edebileceğinden çok milyoner ve devlet başkanıyla tanışırısın. Ve bu sana büyük bir şey gibi geliyor, değil mi? Bunca yıl sonra elimde ne var? Büyük bir ev, süslü bir eş ve spor ayakkabıyla gezen bir çocuk.

Öncelikle bu konuşma sırasında, Jim'in konuşurken cümleler arasında duraksadığını, ne söyleyeceğini düşünür gibi davrandığını, bazı kelimeler sırasında takıldığını söylemekte fayda var. Bu konuşma biçimi, diyalogun kendisine gerçekçi bir hava katar. Jim'in konuşmasının ilk bölümüne baktığımız-

⁵ Söz gelimi, Quentin Tarantino'nun *Reservoir Dogs* (*Rezervuar Köpekleri*, 1992) filminin başındaki "bahşiş" sohbeti ya da *Pulp Fiction* (*Ucuz Roman*, 1994) filmindeki "ayak masajı" sohbeti bir hayli uzun sürer. Ancak bu sohbetler oldukça absürt bir duruma işaret etmek adına bu filmlerde yer etmiştir. Yine Woody Allen filmlerinde özellikle başroldeki erkek karakterler de oldukça uzun konuşmaktadırlar. Fakat bunların bu uzun konuşmaları da benim yerindeyse "entelektüel bir gevezelik"ten ileri gelmektedir. Cassavetes'deki uzun konuşmalar ise, gündelik bir dilin kullanılmasıyla gerçek hayattaki sohbetler gibi olması açısından farklılaşmaktadır.

da Jim'in iyi bir adam olduğunu söyledikten sonra "86 kilo olduğuma inanır mısın?" sözü konuşmanın akıcılığını, doğrusallığını bozan bir niteliktedir ve hemen gözümüze çarpar. Öyle ki bu bozukluk, Jim'in düşünmeden konuştuğu izlenimini verir. Böylece, Jim'in ne söyleyeceğini bilemeyen, heyecanlı ve duygusal hali daha gerçekçi bir biçimde aktarılmış olur. Konuşma, klasik bir Hollywood diyalogu şeklinde gerçekleşseydi, Jim'in bu ruh hali ya seyirciye gerçekçi olarak aktarılamayacak, ya da çekimler, müzik vb. gibi destekleyici unsurlarla aktarılmaya çalışılacaktı. Ayrıca bir karakter olarak Jim, bu kadar zavallı bir konumda olmayacak, egosu yüksek bir patron olarak karşımıza çıkabilecekti.

Jeannie ise bu konuşma üzerine Jim'e, "Sen evlisin" diyerek diyalogu farklı bir yöne çeker. Çünkü Jim konuşmasının ilk bölümünde evli olduğundan, eşinden ya da çocuğundan bahsetmemiştir. Muhtemelen Jeannie'nin Jim'in sözlerine verdiği bu cevap seyircinin beklediği bir cevap değildir. Çünkü Jim'in konuşması sırasında, kamera Jim'den çok Jeannie'nin yüzüne odaklanır ve onu Jim'i dinlerken görürüz. Aynı zamanda da bu sözlere karşı ne cevap vereceğini de bekleriz. Fakat onun sözleri sadece "Sen evlisin" olur. Böylece farklı bir anda farklı bir konu açılmış olur.

Konuşmanın ikinci bölümünde, Jim'in sadece evliliği üzerine konuşmasını bekleriz. Çünkü Jeannie konuşmayı bu noktaya getirmiştir. Fakat Jim, tıpkı *A Woman Under The Influence* filminin plaj sahnesindeki Vito gibi tek seferde oldukça farklı şeylerden bahseder. Doğrusal bir yön izlemeyen bu karmaşık konuşma sırasında Jim, önce evliliğinden ve çocuğundan bahseder. Bu sınırlar içerisinde bile oldukça farklı şeyler söyler. Hemen ardından ise, bir anda kendi reklamcı kimliğinden söz açar ve konuşmayı şu anki konumuna getirerek sona erdirir. Öncelikle bu konuşma sırasında Jim kendi sorduğu soruları, Jeannie'nin cevap verebilme ihtimalini göz önünde bulundurmaksızın, kendisi cevaplar. Böylece aslında Jim'in yaptığı karşılıklı bir diyalog sürdürmekten ziyade Jeannie'ye kendi hayatından, sıkıntılarından bahsedip rahatlamaktır. Bu anlamda, Jeannie ve Jim arasında diyalog sırasında etkili bir iletişim olduğunu söylemek güçtür. Ancak hepsinden de önemlisi; Jim'in söylediklerinin çoğunun neredeyse önemsiz şeyler olmasıdır. Jim'in söyledikleri ne onun hakkında önemli bilgiler verir, ne filmin olay örgüsüyle doğrudan bağlantılıdır; ne de söylemek istediklerini tam olarak ifade edebilmiştir. Jim, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi bir fahişenin karşısında kendisini ifade etmeye, sıkıntılarından bahsedip rahatlamaya çalışan biri gibidir. Kullandığı gündelik dil de; buna paralel olarak gerçeklik hissini artırıcı bir unsurdur.

Kamera ise, konuşmanın özellikle ikinci bölümünde, konuşan Jim'i değil de daha çok dinleyen Jeannie'yi çekerek sıradan bir anlatımdan sıyrılır. Böylece seyirci daha çok Jim'in sözlerine karşı Jeannie'nin değişen yüz ifadelerinde anlam kazanan tepkilerini görür. Jeannie, Jim konuşurken gezinir ve daha sonra da yatağa, Jim'in yanına oturarak başını onun omzuna yaslar. Kamera ise Jeannie'nin bu hareketlerini takip eder ve yine mümkün olduğunca az kesmeye başvurarak, konuşmayı ve hareketi bölme yoluna gitmez. Bu sayede, diyalog ve görüntü arasındaki uyum başarılı bir biçimde sağlanmış olur. Sahnenin hem görsel hem de işitsel olarak gerçekliğe yaklaşma biçimi de klasik Hollywood anlatılarından farklılaşır ve kuşkusuz daha gerçekçi bir sahne yaratılmış olur.

Love Streams filminde ise Robert'in, kardeşi Sarah hastalandığında onun yanına gelip yaptığı konuşmada da oldukça ilgi çekici bir gerçekçi tutum söz konusudur:

Robert: Atları içeri soktum. Ama keçiyi sokamadım, yani keçiyi sokmak imkânsız. Bilirsin, sırlar vardır. Genç bir kız seninle tanıştığında, sana tutulduğunda, bilirsin işte, sana sırlarını anlatmak ister. Yani, buna gönüllüdür, bilirsin işte "çıplak modellik yaptım" falan der ve bilirsin, bu ilişkinin o hassas dengesi bozulmaz. Ama sen birine âşık olursan ve kadın bir sır saklarsa, onu sana söylemez, sana bunu sunmazsa, o zaman onun bu tarafı senin için hep ölü kalır. Bu... Bu... Gidip, şu keçiyi getireyim. Sen iyi misin? Güzel. Harika görünüyorsun, çok iyisin. Gerçekten!

Robert'in bu konuşması sırasında Sarah hiç konuşmaz. Sadece, yatağının üstünde oturur ve ona bakar. Robert'in konuşmasında bir konu bütünlüğü olmadığı rahatlıkla görülebilmektedir. Konuşmanın başında ve sonunda atlardan ve keçiden bahseder.⁶ Konuşmanın ana ekseninde ise genç kızlar ve sırları vardır; atlardan ve keçiden bahsederken bir anda bu konuya geçer. Fakat seyirci ve hatta Sarah'ın kendisi dahi bu sözleri neden ona söylediğine pek anlam veremez. Çünkü bu sözlerin, içinde bulunulan mevcut durumla pek alakası yoktur. Robert, ucuz aşk ve cinsellik içerikli romanlar yazan bir yazardır ve bu sözleri filmin başlarında, yeni romanı için konu bulmaya çalıştığı bir zamanda başka bir kıza da söylemiştir. Zaten Robert'in kullandığı tek nükteli sözler de bunlardır. Fakat bu nükteli sözleri de bir çırpıda kusursuz olarak söylememiştir. Aralarda sürekli duraksar, "bilirsin", "yani" gibi kelimelerle, gerçekliğe uygun bir biçimde kendisine ne söyleyeceğini düşünme payı yaratır. Söz gelimi; bu sözleri klasik bir Hollywood anlatısında filmin erkek başrol

⁶ Bu hayvanlar (atlardan ve keçiden başka tavuklar, civcivler, bir ördek, papağan ve köpek de var) akıl sağlığını yavaş yavaş yitirmeye başlayan Sarah'ın, Robert'in hayatına renk katmaları adına bir hayvan barınağından aldığı ve hepsini bir taksiye yükleyip getirdiği hayvanlardır.

oyuncusu bir kadına söyleseydi, muhtemelen tek seferde, hiç duraksama ve takılma yaşamadan etkileyici bir biçimde söyleyecek ve böylece karizmatik duruşuna (neticede o bir yazardır) uygun davranmış olacaktı. Robert, söyleyecek başka bir şey bulamadığı zaman ise “Bu... Bu...” diyerek kekeler ve bir anda sözü yine keçiye getirir. Konuşmasının sonundaysa, kardeşi Sarah’ın durumuna dair onu motive edici birkaç söz eder ve odadan çıkar.

Neticede, Robert’in konuşması gerçekliğe uygun bir biçimde ilerlemektedir. Kullandığı gündelik dil ve konuşma biçimi tıpkı gerçek hayattaki gibidir. Robert aslında gerçek hayatta olduğu gibi, kötü durumda olan bir yakınına moral vermek adına konuşması gerektiğini hisseden ve bundan dolayı da zoraki bir konuşma yapan herhangi bir kişiye benzer.

Sahnenin görsel olarak kurulmasına değinmekte de fayda var. Bu sahne de diyalogu ve olayın kendisini bölmek adına tek planda çekilmiştir. Ancak dışarıdan gelen yağmur ve gök gürültüsü sesleri ve ortamın odadaki bir masa lambası ile sadece karakterlerin silüetleri görülecek şekilde aydınlatılması, durumun olumsuzluğu ile uyum içerisinde. Pencerenin, rüzgârın etkisiyle sürekli açılıp kapanması ve böylece ortamın dışarıdan gelen bir ışıkla bir aydınlanıp bir kararması, ikilinin “gel-git”li durumuna oldukça uygundur. Sahnedeki görsellik, konuşmanın amacını ve içeriğini bütünler niteliktedir. Böylece görsel ve işitsel unsurlar birbirini destekler biçimde kurulmuştur, gerçekçi ve başarılı bir sinematografik etki yaratılmıştır.

Son olarak, yine *Love Streams* filmindeki boşanma sahnesinde Sarah’ın konuşmaları da Cassavetes filmlerinin diyaloglarındaki ve oyunculuk performanslarındaki düzensiz gibi görünen, hatta düzensiz olan ama tam da bu sebepten ötürü onu gerçekçi kılan bir örnektir. Bu sahnede Sarah, kocası Jack ile boşanmak ve kızları Debby’nin velayeti hakkında görüşmek için avukatları ve bir kadın yargıç ile birlikte toplanmışlardır. Görüşme sırasında, Sarah aniden görüşme ortamına uygun düşmeyen bir konudan söz etmeye başlar:

Sarah: Debbie ile birlikte acilen New York veya Houston’a gitmeyi planlıyorum. Ne zaman geri döneceğimizi bilmiyorum.

Debbie: Anne...

Jack: New York? Houston? Bu da nereden çıktı?

Sarah (Debbie’ye): Cenazeye gitmeyeceğiz tatlım, merak etme.

Yargıç: Görüşme hakları konusunda ne karar verdiniz?

Sarah: Sizin anlayacağınız biz ikimiz birçok cenazeye katılırız. Ben cenazelere giderim... hastanelere ve bazı düğünlere. Benim yaptığım şeyin bu olduğunu

söyleyebilirsiniz. Hasta insanları ziyaret ederim... anneler, babalar, kardeşler, amcalar... yeğenler, teyzeler. Benim hiç akrabam yok fakat... Jack'in var. Bazıları Houston'da ve Jack'in teyzesi de New York'ta. Teyzesi orada olmasa gitmekten rahatsızlık duyardım. Çok şükür bu sefer kimse ölmedi, sadece hasta var, hepsi bu. İnsanlar... insanlar iyi hissetmediklerinde Debbie'yle benim onlarla birlikte olmamızdan hoşlanıyor, çünkü biz neşeliyiz.

Görüldüğü gibi Sarah'ın kafası oldukça karışıktır. Bu kafa karışıklığını da bu sözlerle ifade etmektedir. Viera'nın da belirttiği gibi; sahne "cenaze" sözcüğünün kullanımından itibaren kimsenin önceden kestiremediği bir hal almıştır. Sarah'ın tökezleyen açıklamaları sanki o anda sahnede ortaya çıkarılmış gibidir. Sarah'ın hafif tereddütlü, konuşurken kelimeleri tekrarlayan hali, onun tuhaf ve kararsız olduğunu gösterir. Bu durum onun diyaloglarına da yansımıştır. Viera, bu diyaloglar ile Sarah'ın hareket ve ritmi arasında paralellik kurarak, bunlar ile ilgili *erratic shift*⁷ ifadesini kullanır (Viera, 1990, s. 39). Bu ifade düzensiz, değişken, dağınık vb. tutum ve davranışlar işaret eder. Bu değişkenlik, dağınıklık ve düzensizlik anında odadaki diğer insanların şaşkın oldukları görülür. Yargıcın asıl konuya dönme çabası da boşa çıkar. Çünkü odadaki kişiler arasında etkili bir iletişim yoktur. Dahası, Sarah'ın konuşmaları duraksamalarla dolu ve bütünlükten uzaktır. Tam da bu sebepten ötürü diyalogların ustaca yazıldığını söyleyebiliriz. Bu anlamda, amaçlanan şey kesin olarak bu dengesizlik ve iletişimsizliktir. Sarah'ın kızı Debbie ile birlikte cenazelere ve hasta insanları görmeye gitmesi kuşkusuz gerçek hayatta çok sık karşılaşılan bir durum değildir. Ancak Sarah, bu durumun ilginçliğini vurgulamak yerine basit sözcüklerle normal bir şeymiş gibi aktarmaya çalışır. Gerçekçi olan ise; Sarah'ın sözleri ve orada bulunanların bu sıra dışı olan duruma karşı tepkileridir.

Bu noktada, sahnenin çekiminde iki kameranın aynı anda kullanıldığını belirtmekte fayda vardır. Ventura'nın belirttiği üzere, kameralardan biri geniş planları, orta boy ve yakın çekimleri yaparken; diğeri ise insanlar arasında dolaşıp, detay planları almaktadır. Cassavetes sahnenin kendisiyle değil, insanlar arasında ne olup bittiğiyle ilgilenir (2011, s. 101). Gerçekten de Sarah konuşurken, sadece Sarah'ın yüzünü ve ifadesini değil, o odada olup biten birçok şeyi de görürüz. Kamera konuşma sırasında Sarah ile birlikte, dinleyenlerin yüzleri ve tepkileri, kıyafetlerini düzeltmeleri, Jack'in, kızı Debbie'ye göz kırpması, Debbie'nin, başını annesinin omzuna dayarken, Sarah'ın onun elini tutması gibi ayrıntıları da gösterir. Bu seyirciye orada olanların, Sarah'ın konuşmalarını donuk bir vaziyette sonuna kadar etkili bir biçimde dinlemediklerini gösterir.

⁷ *Erratic shift* ifadesinin Türkçedeki tam karşılığı olan "düzensiz vites seçimi" deyimini, konu çerçevesinde düşünüldüğünde kuşkusuz bir anlam ifade etmektedir.

Aksine, odada oldukça gayri resmi bir ortam söz konusudur. Böylece görüntü, Sarah'ın sözleriyle bir bütünlük oluşturacak şekilde kullanılmış olur.

Sonuç

Çalışmanın birinci bölümünde Cassavetes sineması, Arnheim, Bresson ve Kozloff gibi isimlerin görüntü ve diyalog üzerine ortaya koyduğu yaklaşımlar bağlamında değerlendirilmiş ve Cassavetes sinemasında görüntülerle diyaloglar arasında uyumlu bir birliktelik olduğu savunulmuştur. Her ne kadar yoğun bir diyalog kullanımı olsa da böylesi bir tercihe, görüntülerin zayıf olduğu ve bu açığı kapatmak adına başvurulduğu gibisinden bir sonuca işaret ettiğini söylemek güçtür. Aksine, Cassavetes sinemasında her ikisinin de birbirine destek olduğu, birbirini bastırmadığı bir anlatım biçiminin söz konusu olduğu iddia edilmiştir. Bu iddia da yönetmenin *Faces*, *A Woman Under The Influence* ve *Opening Night* filmlerinden verilen sahne örnekleri ile desteklenmiştir.

İkinci bölümde ise ilk olarak, Berliner'in, ana akım Hollywood anlatılarındaki diyalog kullanımının yaygın olarak içerdiği unsurlar ve bu unsurların gerçeklik ile olan ilişkisi üzerine geliştirdiği yaklaşımı ele alınmıştır. Bu bağlamda, Cassavetes sinemasındaki diyalogların doğaçlama ya da doğaçlamamış gibi olması ve bu durumun seyircide yarattığı gerçeklik hissi tartışılmıştır. İkinci olarak Armes'in ortaya koyduğu, gerçekliğe yönelik sinemasal yaklaşımlar bağlamında Cassavetes sinemasındaki görüntü kullanımının yarattığı gerçeklik etkisi tartışılmış ve Cassavetes sinemasında - gerek tek plan, gerekse kesmelere başvurularak olsun - yaratılan sahnelerin izleyicinin zaman ve mekân algısıyla örtüştüğü, böylece gerçeklik etkisini arttırdığı savunulmuştur. Bu tartışmalar ekseninde son olarak, yönetmenin *A Woman Under The Influence*, *Faces* ve *Love Streams* filmlerindeki kimi sahneler ayrıntılı bir biçimde incelenerek, Cassavetes sinemasının klasik Hollywood anlatılarına göre daha gerçekçi bir diyalog ve görüntü kullanımına sahip olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Cassavetes sinemasındaki diyaloglara hâkim olan gündelik konuşma dilinin ve biçiminin; doğaçlama ya da doğaçlamamış gibi görünen dil sürçmelerinin, uzun ve "karizmatik olmayan" konuşmaların, yer yer anlamsız ve konudan bağımsız sözlerin, konudan konuya atlamaların vb. gerçekliği artırıcı unsurlar olduğu görülmüştür. Bunlarla birlikte, örnek verilen her diyalogun geçtiği sahnedeki görüntüler de gerçeklik bağlamında incelenmiştir. Bazı sekanslar tek plan olarak çekilirken, bazı sekanslarda ise kesmelere başvurulduğu görülmüştür. Fakat her iki durumda da ortak olan, zamanda ve mekânda herhangi bir atlamanın ya da kesintinin olmamasıdır. Böylece olayın kendisi gerçek zamanlı olarak aynı mekânda sürmektedir ve

kamera oyuncuların her hareketini ve tepkisini kaydetmektedir. Bu durumun seyircide gerçeklik etkisini arttırdığı iddia edilmiş; birinci bölümde gerçekleştiren tartışmalar da göz önünde bulundurularak, Cassavetes sinemasında görüntünün bu şekilde kullanımının diyaloglarla bir bütünlük oluşturduğu ve ikisinin birlikte gerçeklik etkisini yarattığı savunulmuştur.

Cassavetes sinemasında diyalogların doğaçlama unsurları içererek oluşturulması, onun sinemasını gerçekçi kılma adına ilk önemli özellik olarak karşımıza çıkar.⁸ İlk etapta her ne kadar geri planda kalmış gibi görünse de, görüntünün kullanım biçimi ikinci önemli özelliktir. Klasik Hollywood sinemasının aksine, gündelik dilin ve konuşma biçimlerinin bu denli etkili kullanılması ve bu öğeleri yine onlarla uyumlu ve gerçekçi etkiyi pekiştirecek görüntülerle bütünleşmesi, Cassavetes'i bağımsız sinemanın en önemli yönetmenlerinden biri haline getirmiştir. Onun kurmaca dünyası, gerçekliği her zaman içerisinde barındırır. Böylece filmlerdeki performanslar, aynı zamanda gerçek hayattaki bir takım pratikleri de üretmiş olurlar. Bu anlamda Cassavetes'in filmleri söz konusu olduğunda gerçekliği kurmaca olandan, gerçek hayatı ise performanstan ayrı düşünmek mümkün olmaz. Olsa olsa sadece aradaki ince bir çizgiden söz edilebilir. Bu anlayışı destekler bir biçimde, Berliner'in de vurguladığı gibi, Cassavetes filmlerinde kurmaca, gerçeklik kadar gerçek olabilir ve gerçek hayatın kendisi de aynı zamanda başka bir performans haline gelir (1999, s. 16). Cassavetes, kendi sinema anlayışını ifade ederken de aslında onun sineması hakkında yapılan tüm bu yorumların birer varsayım olmadıklarını doğrular:

Ve sanırım, şu ana değin yaptığımız her film öyle ya da böyle filmdeki karakter için bir tür felsefe bulmaya çalışmıştır. Dolayısıyla benim karakterlerden beklediğim tek şey, aşkı irdelemeleri, tartışmaları, öldürmeleri, yok etmeleri, birbirlerinin canını yakmalarındır; hayat, bu savaşın, bu söz ve görüntü polemiğinin içindedir (aktaran Ventura, 2011, s. 107).

Cassavetes'in bu sözleri, onun hem görsel ve işitsel olana vurgu yapması açısından hem de sinemasında hayatın kendisinin nasıl bir yere sahip olduğunu görmek bakımından oldukça ilgi çekicidir. Onun karakterlerden beklediği şeylerin tümü, aslında insana dairdir, iyi ya da kötü, insanın özünde olan şeylerdir. Belki de Cassavetes sinemasında görsel ve işitsel olarak yaratılan gerçekçi tutum, bu anlayıştan ileri gelmektedir.

⁸ Diyalog kullanımı ile birlikte, Cassavetes'in mekân tercihi de gerçeklik etkisini arttırıcı bir unsurdur. Carney'in de belirttiği gibi, karakterler ve olaylar Hollywood'un fantezi adalarına hapsolmemiştir. Bunun yerine gerçek sokaklar, gerçek evler ve gerçek gece kulüpleri kullanılmıştır (1999, s. 232).

Kaynakça

- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik* (Z.Ö. Barkot, Çev.), İstanbul: Doruk.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema* (R.Ü. Tamdoğan, Çev). İstanbul: Hil.
- Berliner, T. (1999). Hollywood Movie Dialogue and the ‘Real Realism’ of John Cassavetes. *Film Quarterly*, 52(3), 2-16.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman* (A.C. Altunkanat, Çev.). İstanbul: Doruk.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (İ. Yasar, Çev.). İstanbul: Metis.
- Bresson, R. (2000). *Sinematograf Üzerine Notlar* (N. Güngörmüş, Çev.). İstanbul: Nisan.
- Carney, R. (1999). *Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism and The Movies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clayfield, M. (2007, Mayıs). All The World’s a Stage: John Cassavetes’ *Opening Night*. *Sense of Cinema*. <http://sensesofcinema.com/2007/cteq/opening-night/> (Erişim Tarihi: 23 Mayıs 2013).
- Fossen, I. (2011, Mart). A Woman Under The Influence. *Sense of Cinema*. <http://sensesofcinema.com/2011/cteq/a-woman-under-the-influence/> (Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2013).
- King, H. (2004). Free Indirect Affect in Cassavetes’ *Opening Night* and *Faces*. *Camera Obscura*, 19 (2), 104-135. 10.1215/02705346-19-2_56-105.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing Film Dialogue*. California: University of California.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Algılanan Dünya* (3. Baskı, Ö. Aygün, Çev). İstanbul: Metis.
- Rassos, E. (2001, Eylül). Performing the Everyday: Time and Affect in John Cassavetes’ *Faces*. *Sense of Cinema*. http://sensesofcinema.com/2001/16/john-cassavetes/cassavetes_faces/ (Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2013).
- Rugo, D. (2012). Contrapuntal Close-up: The Cinema of John Cassavetes and The Agitation of Sense. *Film-philosophy*, 16(1), 183-198.
- Tzioumakis, Y. (2006). *American Independent Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University.
- Ventura, M. (2011). *Cassavetes Aşk İrmakları Setinde* (A. Toprak, Çev). İstanbul: Kalkedon.
- Viera, M. (1990). The Work of John Cassavetes: Script, Performance Style, and Improvisation. *Journal of Film and Video*, 42(3), 34-40.