

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

Nilgün Abisel
Umut Tümay Arslan
Pembe Behçetoğulları
Ali Karadoğan
Semire Ruken Öztürk
Nejat Ulusay

Çok Tuhaf Çok Tanıdık

VESİKALI YARİM ÜZERİNE



metis

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Çok Tuhaf Çok Tanıdık

Vesikalı Yarım Üzerine

Çok Tuhaf Çok Tanıdık altı kişilik bir ekip çalışmasının ürünüdür. Yazarların bir araya gelip tartıştıkları, birlikte seyredip yorumladıkları toplantılarla gerçekleştirilmiştir. Katkıda bulunan yazarların tümü halen Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema bölümü Sinema Anabilim Dalı öğretim üyesidir.



Metis Yayınları
İpek Sokak 9, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
Çok Tuhaf Çok Tanıdık
Vesikalı Yarım Üzerine

© N. Abisel, U. T. Arslan, P. Behçetoğulları,
A. Karadoğan, S. R. Öztürk, N. Ulusay, 2004
© Metis Yayınları, 2004

İlk Basım: Ocak 2005

Yayıma Hazırlayan ve Görsel Tasarım: Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd,
Baskı ve Cilt: Yayılcık-Matbaacılık Ltd.

ISBN 975-342-502-3

Nilgün Abisel
Umut Tümay Arslan
Pembe Behçetoğulları
Ali Karadoğan
Semire Ruken Öztürk
Nejat Ulusay

Çok Tuhaf Çok Tanıdık

VESİKALI YARIM ÜZERİNE



metis

İÇİNDEKİLER

BAŞLARKEN... 7

I.

TRAJİK BİR MELODRAM

TEMA 23

Açılış / Kapanış: Evden Çıkış / Eve Dönüş
ve Vesikalı Yar 24

Bir Tamlik Vaadi: Menekşeli Vadi 27

GERÇEKÇİLİK 28

MELODRAM 38

Kadının Sözü: "Çok eskiden rastlaşacaktık" 39

Erkeğin Sözü: "Asıl şimdi yıktı beni" 43

Zıtlıklar Metni 59

Sessizlik Metni 65

II.

GERÇEKÇİ BİR MELODRAM

Açılış 76

"İstanbulluyum. Doğma büyüme..." 77

"Bu evi şimdi seviyorum" 81

Mesafeli Bakış 85

"Bir sigara içebilir miyim? Yakar mısın?" 92

Üç Boyutlu Dünya 93

Hareketsizliğin İçindeki Hareket 97

Açık Formlar 99

Aydınlatmanın Dramatik Etkisi 101

Devamlılık Kurgusu 105

Gerçekçi Diyaloglar 111

"Kalbimi Kır Kır..." 115

SONSÖZ 119

LÜTFİ Ö. AKAD'LA SÖYLEŞİ 127

SAFA ÖNAL'LA SÖYLEŞİ 135

Notlar 155

Kaynakça 171

BAŞLARKEN

"*Vesikalı Yarım*¹ neden bir kült filmidir?"² Filmi sadece Sabiha-Halil öyküsü olmaktan çıkaran ve onu birçok imkânsızlığın göstereni haline getiren nedir? Bu çalışmada, filmin üzerine kurulduğu kadın-erkek (aşk) ilişkisindeki imkânsızlığın ya da belki Yeşilçam'da onlarca filmde karşımıza çıkan "imkânsız aşk/ârzu" temasının *Vesikalı Yarım*'de neden ayırt edici bir nitelik kazandığını, temanın işlenme biçiminin filmin "kült film" oluşunu nasıl etkilediğini, dahası filmin "imkânsız aşk/ârzu" temasıyla tarihsizleşerek Türkiye'nin toplumsal hafızasında neden önemli bir yer edindiğini anlatsal ve biçimsel özellikleri çözümleyerek göstermeye çalışacağız. Bununla ilişkili olarak, öznelerin toplumsal hikâyelerle kurdukları ilişkinin anlaşılmasına ya da bu hikâyelerin toplumsal hafızadaki izlerinin sürülmesine yardımcı olacak şekilde psikanalitik literatürün içinden çıkan sorular da çözümlememize eşlik edecek: *Vesikalı Yarım*, toplumsal hafızamıza kazınan öyküsüyle öznelerin deneyimlerini nasıl çakıştırmaktadır? Özel deneyimler *Vesikalı Yarım* geri çağrılarak nasıl anlamlandırılmaktadır?

Vesikalı Yarım'in toplumsal hafızamızda bu denli yer etmesi, onun çağrıştırdığı bir dizi başka kültürel metnin varlığıyla da ilişkilidir.³ Bütün bu metinler bir metinlerarasılık yaratır. Bir diğer deyişle film, "*Vesikalı Yarım*"e ilişkin toplumsal bir repertuara bağlıdır;

"kült film" olmasının nedenlerinden biri de filmin, toplumsal repertuardan geri çağırıldığı bu metinlerle girdiği sıkı ilişkide ve bu metinlerde tekrar eden motiflerde –*bıçak yarası, tabaka, imkânsızlık* ve bütün bunları kuşatan *vesikalı yar*– aranabilir. Örneğin Orhan Veli'nin "Tahattur" adlı şiiri vesikalı yar'e yazılmış bir şiirdir: "Alnımdaki bıçak yarası / Senin yüzünden / Tabakam senin yadigârın / 'İki elin kanda olsa gel' diyor / Telgrafın / Nasıl unutturum seni ben / Vesikalı yarım?" Şeref Özsoy'un aktardığına göre, "Nâzım Hikmet, 13 Şubat 1941'de Çankırı Hapishanesi'nden Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta bu şiir için şunları söyler: 'Demek istediğim şairaneliğin kelimeleşmiş ifadeleri sade mavi ufuklar, pembe bulutlar filan değildir. 'Vesikalı Yarım' de şairanedir" (Özsoy, 2003).

Küllük dergisinin ilk ve tek sayısında (01.09.1940) yayımlanan bu şiir, derginin kapatılmasına neden olur. Şiirle ilgili bir başka hikâye de Mehmed Kemal tarafından anlatılır. Hikâyede ilginç olan, Veli'nin kitabına isim olarak "Tahattur"u düşünmesi, fakat sonra bunu *acayip, tuhaf* anlamına gelen *garip* ile değiştirmesidir. Bu yer değiştirme ilginçtir ve yukarıda söylendiği gibi bizim çözümlememizin de temelini oluşturmuştur. Bir motif olarak vesikalı yar'ın farklı anlatı türlerini harekete geçiren *Şey* olması ve toplumsal hafızamızda bu denli yer etmesi de belki bu yer değiştirmede aranabilir. Hikâye şöyledir:

➤ Bilir misin? Orhan Veli'nin *Garip* kitabının ismini ben koydum. Bir gün Nisuz'da oturuyordum. Orhan geldi, bir şiir kitabı çıkaracağını söyledi. Bir türlü kitabına bir ad bulamıyordu. Koymak istediği ad "Tahattur"du. Biliyorsun Orhan Veli'nin "Alnımdaki bıçak yarası senin yüzünden... Tabakam senin yadigârın... Seni nasıl unutturum ben... Vesikalı yarım..." diye bir şiiri vardır. Onun adı Tahattur'dur. Kitabına bunu vermek istiyordu. Bana sordu, ne dersin diye... Ben de bu adın çok eskimiş olduğunu, daha yeni ve ilgi çekici bir ad bulmasını söyledim. Bu yeni adın ne olabileceğini sordu. Ben de senin şiirlerin yadırganıyor, acayip, garip bulunuyor, öyle bir ad vermelisin, dedim. Öyleyse bir ad bul, dedi.

*Yaban, acayip, garip*⁴ derken... Garip sözü üzerinde durduk. Orhan Veli'nin kitabının adı ortaya çıkmıştı. Garip, sadece şaşırtıcı, acayip anlamına gelmiyor, gurbette kalmışa da yakışıyordu. Zaten o dönemde Orhan Veli ve arkadaşları da kural dışı, biraz gurbette kalmış gibiydiler. (aktaran Özsoy, 2003).

Burhan Arpad ise bu şiirden yola çıkarak bir roman yazar. Romanın adı *Alnımdaki Bıçak Yarısı*'dir. İlk önce *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika olarak basılır, daha sonra, Nisan 1968'de Set Kitabevi tarafından yayımlanır. Romanda vesikalı bir kadınla bir kahve çırağı arasındaki aşk anlatılır. Bu roman aynı adla Şahin Gök tarafından sinemaya uyarlanır. Hakan Ural, Serpil Çakmaklı ve Pakize Suda'nın başrol oynadıkları, 1987 tarihli filmin konusu şöyledir: "Balıkçı Halil ile pavyonda çalışan Zehra'nın aşk öyküsü... İkisi birbirini sever, ama Halil'in çeyresi bu ilişkiyi onaylamaz; öte yandan Zehra'nın belalıası da onlara rahat vermez."⁵ Ayrıca Edip Akbayram'ın *Vesikalı Yarım* adlı bir şarkısı vardır. Akbayram şiire Orhan Veli'nin *Gelirli Şiir*'ini⁶ de ekler.

Vesikalı Yarım, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ında (1990) ise Galip'in kayıp karısı Rüya'nın izini sürerken içine düştüğü metinlerden biridir. Romanda, karısını bulmaya çalışan Galip'in hikâyesiyle İstanbul'a, Türkiye'ye, Türkiye modernleşmesine dair hikâyeler iç içe geçirilir. Bu iki düzeyin çakıştırılarak, bir biri içinden doğarak anlatıldığı romanda bir hikâyeden ötekine sürüklenen Galip, *Vesikalı Yarım* filminin sahneleri içine, ünlü yıldızların kıyafetlerini giyen, takılarını takan, pozlarını, duruşlarını, sigara içişlerini taklit eden benzerlerinin çalıştığı bir genelevde Türkân Şoray'ın taklidiyle tanışarak girer. Kadın'ın *Vesikalı Yarım* filminden "çağırıldığı" sahne ve diyaloglardan birinde Galip, kayıp karısı Rüya ile konuşmaya başlar. Kadın'ın "çok eskiden rastlaşacaktık" sözü, Galip'e aşkın büyüsunü ve imkânsızlığını hatırlatır. Kadın bu sözü her söylediğinde, kayıp kadın Rüya'nın yerini alır. Galip ise tekrar tekrar "çok eskiden rastlaştık" der ve her defasında Rüya'ya seslenir:

➤ Leopar elbiseli kadının Türkân Şoray olması gerektiğini Galip, kendisine yaklaşmasından ve yürüyüşündeki belli belirsiz bir ahenkten anladı. Belki de en çok o benziyordu aslına: Upuzun sarı saçlarının hepsini sağ omzunun üstüne toplamıştı.

"Bir sigara içebilir miyim?" dedi hoşça gülümseyerek. Dudaklarına filtresiz bir sigara yerleştirdi. "Yakar mısınız?"

Galip çakmağıyla sigarayı yakınca, kadının başının çevresinde inanılmaz yoğunlukta bir duman oluştu. Müziğin gürültüsünün işitilmediği o tuhaf sessizlikte, sisler içinde beliren bir azizenin başı gibi, iri kirpikli gözleri ve başı dumanın içinden çıkınca, Galip hayatında ilk defa Rüya'dan başka bir kadınla yatabileceğini düşündü. Kendisine "İzzet Bey" diyen memur kılıklı bir adamla parayı verdi. Yukarı kata, dikkatlice döşenmiş bir odaya çıktıkları zaman, kadın elindeki bitmemiş sigarayı bir Akbank küllüğüne bastırıp paketinden bir yenisini çıkardı.

"Bir sigara içebilir miyim?" dedi sonra aynı ses ve edayla. Sigarayı aynı pozda dudaklarının kenarına yerleştirmiş, aynı mağrur bakışla hoşça gülümsüyordu. "Yakar mısınız?"

Başını gene aynı şekilde, göğüslerini gösterecek bir biçimde, hoş bir hareketle hayali bir çakmağa doğru eğdiğini fark ettiğinde Galip, bu sigara yakma jestinin ve kadının sözlerinin, Türkân Şoray'ın bir filminden çıktığını, kendisinin de aynı filmdeki baş erkek oyuncu İzzet Günay olması gerektiğini anladı. Sigarayı yakınca, kadının başı çevresinde gene aynı inanılmaz yoğunluktaki duman birikti ve iri kirpikli iri kara gözler, bu sisin içinde ağır ağır belirdi. Ancak stüdyoda çıkarılabilecek bu kadar dumanı ağızyla nasıl çıkarabiliyordu?

"Niye susuyorsun?" dedi kadın gülümseyerek.

"Susmuyorum" dedi Galip.

"Anasının gözü gibi gözüküyorsun, ama saf mısın yoksa?" dedi kadın yapmacıklı bir merak ve öfkeyle. Aynı cümleyi aynı jestlerle bir daha söyledi. Çıplak omuzlarına kadar sarkan iri kupeleri vardı.

Sırtı kalçaya kadar açık leopar elbiseyi, pavyon kadını oynayan Türkân Şoray'ın yirmi yıl önce İzzet Günay'la başrolü paylaştığı *Vesikalı Yarım* filminde giydiğini, yuvarlak komodin aynasının kenarına ilıştırılmış 'lobi' fotoğraf-

larından anladığından, Galip, kadının ağzından Türkân Şoray'ın aynı filmde söylediği başka sözleri de işitmişti: (Mahsun ve şımarık bir çocuk gibi boynunu bükerek, çenesinin altında birleştirdiği ellerini birden açarak): "Uyunmaz ki şimdi; içince de canım eğlenmek ister." (Komşu çocuğu için meraklanan iyi teyze havasıyla): "İzzet, gel bende kal köprü kapanıncaya kadar!" (Birdenbire coşarak): "Kismet seninleymiş, bugüneymiş!" (Hanimefendi gibi): "Tanıştığımızı memnun oldum, tanıştığımızı memnun oldum, tanıştığımızı memnun oldum..."

Galip kapının yanındaki sandalyeye geçmiş, kadın da filmdeki aslına oldukça benzeyen yuvarlak komodinın taburesine oturmuş, boyalı uzun sarı saçlarını tırıyordu. Aynanın kenarında bu sahnenin de fotoğrafı vardı. Kadının sırtı aslından güzeldi. Bir an aynada gördüğü Galip'e baktı.

"Çok eskiden rastlaşacaktık..."

"Çok eskiden de rastlaştık," dedi Galip, kadının aynadaki yüzüne bakarak. "Okuldayken aynı sıralarda oturmazdık, ama sıcak bahar günlerinde sınıfta uzun tartışmalardan sonra pencere açıldığında, hemen arkasındaki kara tahtanın karasından aynalaşan camın içinde yansıyan yüzünü şimdiki gibi seyredirdim."

"Hmm... Çok eskiden rastlaşacaktık."

"Çok eskiden rastlaştık," dedi Galip.

İlk rastlaştığımızda bacakların o kadar ince, o kadar narin gözükmüştü ki bana, onların kırılıvereceğinden korkmuştum. Tenin sanki çocukken daha sertti de, büyüdükçe, ortaokuldan sonra renklenerek inanılmaz bir incelikle yumuşadı. Evin içinde oynamaktan kudurduğumuz sıcak yaz günlerinde, bizi plaja götürmüşlerse eğer, dönüş yolunda, ellerimizde Tarabya'dan aldığımız dondurmalarla yürürken, sivri tırnaklarımızla kollarımıza, üzerindeki tuzu kazıyarak harfler yazardık. İnce kollarının üzerindeki küçük tüyleri severdim. Başımın üzerindeki raftan bir şey almak için uzandığında yüzüne dökülüveren saçlarını severdim...

"Çok eskiden rastlaşacaktık."

"... Aklının içindekileri bildiğim kadarını ve daha çok da bilmediğim kadarını korkuyla korkuyla severdim, Allahım!" (132- 4).

Vesikalı Yarım filminde bu ulaşılamazlık, bir imkânsız aşk olarak, seçilen şarkılardan diyaloglara, kostümlerden mizansene ve çerçeve düzenlemesine kadar etkileyici bir atmosfer içinde sahnelenmiştir. Öyle ki, ne zaman bir hakikilik arayışına girsek, ne zaman aşkı tarif etmeye çalışsak, ne zaman kadınla erkek arasındaki kapanamaz aralığa düşsek, *Vesikalı Yarım*'i hafızamıza kazıyan sahneler birer birer geri gelir. Fatih Özgüven (2001) Yeşilçam filmlerini, farklı bir bakışla, "filmin içine gömülebilme halini" benimsyerek anlamaya çalışmak gerektiğini vurguladığı yazısında, ancak bu yolla, bu filmlerden "bizde kalan parçalar"ın ne olduğunu anlayabileceğimizi söyler. Bu filmlerin bize nasıl dokunduğu, kültürel hayatımızda neye karşılık geldiği, bir diğer deyişle "ağızda nasıl bir tad bıraktığı" tarif edilmelidir. Özgüven *Kara Kitap*'tan, bizim de yukarıda alıntılarladığımız bölümü aktarırken, Pamuk'un bu farklı bakışa sahip olduğunu ve buradan "yaratıcı bir şey çıkardığını" öne sürer (75). Aşk ilişkisindeki imkânsızlıklar, kadına dair korkular, düşler ve bilinemezlikler, kontrol edememenin yarattığı endişeler ve kayıp sevgilinin ardından çağrılan tüm imgeler *Kara Kitap*'a başka bir metinden, *Vesikalı Yarım*'den çağrılmaktadır. Dahası, romanda bu bölümün nasıl bitirildiği de önemlidir. Kadın, bütün bu taklit sahnelerinin ardından Galip'in hangi oyunun, hangi filmin parçası olduğunu bulamadığı, *Vesikalı Yarım*'in Sabihası'na hiç benzemeyen bir hal içine girer. Bir yandan bütün büyüü alınmış, gündelik gerçekliğin içine fırlatılmış gibidir ama diğer yandan Türkiye'de gündelik hayatın içinde sürekli tekrar eden ifadeleri onları zamansız ve bağlamsız kılarak art arda sıralarken gerçeküstü bir evrende gibidir: "Ama önemli değil. Önemli olan Devlet Demir Yolları. Sence bu yıl hangi takım şampiyon olacak. Sence bu gidişat nereye? Sence askerler ne zaman bu anarşiye dur diyecek? Biliyor musun, saçlarını kestirsen daha iyi olur", "Benimle evlenirsen arabamı kurtarır mısın, dedim. Hayır, arabamı kurtarırsan benimle evlenir misin, dedim. Plakasını vereyim: 34 CG 19 Mayıs 1919. Samsun'dan yola çıktı bütün Anadolu'yu kurtardı. 56 Chevrolet", "Türkân Şoray'ını şevdin mi?" gibi. *Vesikalı Yarım*'deki "geç kalmışlık" başka türden "geç kalmışlıklar"la yer değiştirir ve bölüm,

geç kalmışlığı ortadan kaldıracak olam beklediğimizi dile getiren kadının sözleriyle biter: "Hepimiz O'nu bekliyoruz, hepimiz, hepimiz O'nu bekliyoruz" (135-8).

Sabiha, yani Türkân Şoray, *Vesikalı Yarım*'in hafızalarımızda bu denli yer etmesinin bir başka nedeni olarak düşünülebilir. Türkân Şoray'ın imgesi anlaşılmaya, çözümlenmeye en çok çalışılan imgelerden biridir. Her anlama çabası, Şoray'ın güzelliğine dair bir perspektif kurarken diğer yandan da ona bir mesafe eklemekte, onu daha da ulaşılmaz kılmaktadır. *Vesikalı Yarım* zihinlerimizdeki Türkân Şoray imgesi tarafından kurulur ve onu yeniden kurar. Filmde Sabiha'nın kokusuna ve güzelliğine yüklenen büyüğü ve ulaşılmaz imgeyle Türkân Şoray'ın imgesinin örtüştüğü söylenebilir. *Vesikalı Yarım* bir anlamda Türkân Şoray'dır. Şoray köylü de olsa kentli modern kadın da, anne de olsa vesikalı da, her zaman bir *fazlalıkla*⁷ sarmalanmıştır. Yeşilçam içinde ve Türkiye'nin kültürel hayatında doldurduğu yerin sürekli tarif edilmeye çalışılmasının nedeni de bu *fazlalıktır*. Perihan Mağden'in (2003) ifadesiyle,

➤ Sabiha'mıydı Türkân Şoray'ın adı? Sarı saçlı bir Türkân Şoray: Dünyanın En Güzel Kadını (...) Onlar herhalde (Marilyn'le Türkân Sultan) kadın filan da değiller: kadın üstü, kadın karesi, kadın hülaşası, esansı: Al bunlardan birer dirhem, at bir kazana, karıştır, karıştır: Yüz binlerce kadına yetecek kadınlık çıkar. Kadın Yaratığı onlar. Öyle fazlalar ki. Öyle çoklar ki bir başlarına. İşte o 'Vesikalı Yarım'de başında başörtüsü, üstünde pardösüsüyle gidip de, Manav Ali -mi- dükkânında meyveleri dizerken, bakan Türkân Şoray.

Film, Şoray'ın Yeşilçam'da ve zihinlerimizde işgal ettiği "cinsellik fikri"yle sarmalanmıştır. Ama sadece bir fikir olarak cinsellik. Şoray'ın güzelliği mükemmel, büyüğü, kokulu ama tam da bu nedenle ulaşılamaz bir güzellik olarak tarif edilir. Tıpkı Mağden

gibi Yıldırım Türker de Şoray'ın imgesinin kaydedilemezliğinin, konumlandırılmazlığının, etrafında sürekli bir *kör alan* yaratışının, tam da bu imgenin *dokunaklılığını*, *deliciliğini* ve bir türlü tanımlanamayan *tuhaf havasını* yaratan şey olduğunu şöyle ifade eder:



Türkçe'de 'Güzellik' dendiği zaman mutlaka akla gelen, sizin estetik tartımınıza uymasa da anmadan geçemeyeceğiniz bir olgu, Türkân Şoray'ın yüzü. Ne kadar cinsel imalarla yüklü olsa da, ulaşılamaz, adeta gerçek dışı bir kadınlığın yansıması okunur o yüzden. Eyleme kıskırtmayan ama bütün dünyayı erotize eden; bir türlü tam olarak belleğe kaydedilemeyen, dolayısıyla sabitlenemediği için ele geçirilemeyeceği bilinen bir arzu nesnesi olarak tasarlanmış bir yapı sanki. Bir cinsellik fikri. Islak dolgun dudaklar, gözler; kendini ancak kameralara teslim ettiğini hissettiren bir görüntü-kadın. Görülmek, seyredilmek için kurulmuş bir kalkan yüz (Türker, 1999).

Son olarak Türk sinemasının *auteur*'lerinden biri⁸ olarak kabul edilen yönetmen Lütfi Ö. Akad'tan söz etmek gerekiyor. Akad'ın üslubu, onu kendinden önceki yönetmenlerden ve aynı zaman diliminde film çeken diğer yönetmenlerden ayıran en önemli özelliktir. Akad'ın kendi görüşlerini ve olguları sorunsallaştırma tarzını, özellikle altmışlı yıllardan itibaren yaptığı filmlerde bulmak mümkündür. Akad'ın belirli teknik öğeleri sürekli kullanması ya da bazılarını kullanmaktan ısrarla kaçınması –zoom gibi–, mizansenin kişilerin birbirleri ve çevreleriyle ilişkilerini anlatmak üzere düzenleyerek karakterlerini toplumsal bir bağlam içine yerleştirilmesi, sahneleri kurarken duruşlara, hareketlere ve bakışlara önem vererek sözü öne çıkarmadan duygusal atmosferi yaratması, kurguyu devamlılık esasına dayandırarak anlatımda yalınlığı sağlaması, onun bu tarzını belirginleştirir. Akad, hem filmlerinin dramatik etkisini sinematografinin imkânlarından yararlanarak elde eder; hem de sade ve ekonomik bir anlatıma ulaşmak için aynı imkânları ustalıkla

kullanır. Akad'ın *auteur* olarak tanımlanmasını destekleyen bir diğer nokta ise onun edebiyatla kurduğu ilişkide bulunabilir. Sinemanın bir gösteri sanatı olmadığından yola çıkan Akad, günümüzde sinemanın hem yapısal hem de içerik olarak romanın yerini almakta olduğuna inanır. Yönetmenliğin yazarlıkla bağlantısını kuran Akad için sinema romanın yeni bir biçimi olmalıdır.⁹

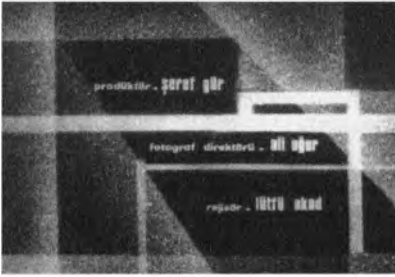
Akad'ın sinemasına niteliğini veren unsur, Türkiye modernleşmesinin toplumsal ve kültürel hayatta yarattığı değişimleri ele alış tarzıdır. Akad'ın filmlerinde karşımıza çıkan tematik çizgi maliyet-



leri ve sonuçlarıyla modernleşmedir. Modernleşmenin sancılarını filmlerine aktarırken Akad "modernleşme karşıtı", ahlakçı bir konum almaz; kendisinin de söylediği gibi amacı "halkla doğrudan doğruya bir temas kurmak, halkın sinemasını yapmak"tır. Bu anlamda Türk sinemasının "kendine has" bir dil, bir üslup geliştirmesi gerektiğine inanan Akad modernliği reddetmeyen bir perspektif içinden modernliğin gündelik hayatta yarattığı eşitsiz ilişkileri ekonomik, toplumsal ve kültürel yönleriyle gösterir. Aydın Sayman, Akad'ın üslubunu tanımlarken onun filmlerinin "yerli" niteliği üzerinde durur ve *Vesikalı Yarım*'i de bunlardan biri olarak örnekler: "Sinemamızda 'yerli' tipler çizen, kahramanlarına bize has özellikleri kazandırarak yaşanır yapan bir yönetmen Akad. 'Türk insanı'nı çiziyor ki bu asla küçümsenmeyecek bir olay. Ve bunu büyük bir incelikle yapıyor. '*Vesikalı Yarım*'de olduğu gibi. Böylece 'halk sineması' tanımına uygun en iyi örnekleri, bu konuda 'ulusal'cılarının yap-

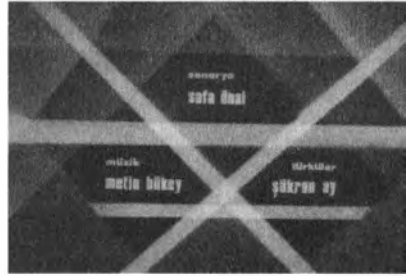
tığı spekülasyonlara karşın, yine kendisi veriyor" (1974: 71).

Akad'ın kendine özgü üslubunun, *Vesikalı Yarım*'i kalıcı kılan unsurların başında geldiğini söyleyebiliriz.¹⁰ Akad, filmin gerçekçi havasını sadece içerikle değil görselliğin kullanımında gösterdiği titizlikle sağlar. Filmin durağan kamera kullanımı ve gerçek mekânlarda çekilmiş olması Akad'ın sinemasının biçimsel özellikleridir. Ayrıca, gerek Türkân Şoray'ın gerekse İzzet Günay'ın oyunculuklarında, canlandırdıkları karakterlerin yarattığı etkinin kurulmasında da Akad'ın oyuncu yönetiminin payı büyüktür.¹¹



Vesikalı Yarım filminin bugün bir "kült film" olarak tanımlanması, yukarıda sözünü ettiğimiz bir dizi unsurla –filmin ortak motiflerle başka metinlere bağlanması, filmde Sabiha'yı Türkân Şoray'ın canlandırması ve filme "ruhunu" veren Akad'ın üslubu– yakından ilişkilidir. Bunlara ek olarak hem Yeşilçam'ın hem de Türkiye'nin geçmişinde yer alan kültürel ürünlerin keşfedilmesinin, farklı bir bakışla yeniden değerlendirilmesinin de filmin bugün "kült film" olarak nitelendirilmesine yol açtığı söylenebilir. Kaybedilen geçmişe yönelik *nostaljik* bir bakışın gelişmeye başlamasının ve aynı zaman diliminde, popüler kültür ürünlerinin çözümlenmesinde de, "elit-kitle kültürü" ikiliğini aşan farklı bir paradigmanın, kültürel ürünlerle toplumsal ve ideolojik olan arasındaki ilişkinin çözümlenmesinde etkili olmasının bu durumda payı vardır.¹² Bu çalışma-

da "*Vesikalı Yarım*"'in bugün bir kült film olarak tanımlanmasına neden olan anlatısal ve biçimsel özellikler nelerdir" ve "Her seyredişimizde bizi yakalayan 'duygu' nedir" sorularına cevap vermeye çalıştık. Bir ortak çalışmanın ürünü olan bu kitap, hazırlayan ekibin uzun süren izleme, tartışma ve fikir geliştirme toplantılarının sonucunda ortaya çıkmıştır. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında yapılan işbölümü sonucunda, ilk bölümdeki anlatı çözümlemesini Umut Tümay Arslan ve Pembe Behçetoğulları, tüm ekibin katıldığı tartışmaların ışığında, filmin gerçekçilikle ilişkisini, melodram-



la trajedi sınırındaki yapısını ve bu yapının ördüğü temayı, psikanalitik literatürün içinden yazdılar. İkinci bölümdeyse Nilgün Abisel, Semire Ruken Öztürk ve Nejat Ulusay, filmin biçimsel özelliklerini, Akad gerçekçiliğini, filmin görüntüye, kurguya ve sese dayalı sinematografisini ayrıntılı bir biçimde çözümlediler. Ali Karadoğan da her iki bölümün ortaya çıkarılmasına katılmanın yanı sıra çalışmanın yapılması için gerekli olan tarihsel arka planı, filme dair arşiv araştırmasını, kitapta yer alan fotoğrafları hazırladı ve Lütfi Ö. Akad'la yapılan söyleşiyi gerçekleştirdi.

Oğuz Onaran da fikirleri, eleştiri ve önerileriyle çalışmaya değerli katkılarda bulundu. Kendisine çok teşekkür ediyoruz. Ayrıca *Vesikalı Yarım*'in senaristi Safa Önal'la yaptığımız söyleşinin hem *Vesikalı Yarım* hem de Yeşilçam hakkında içerdiği bilgiler açısından önemli olduğunu düşünüyoruz. Safa Önal'ın Yeşilçam'ı, bir yandan amansız bir dünya iken, bir yandan da dayanışmanın ya-

şandığı bir dünyaydı. Dahası bu söyleşiyle, *o filmlerin* yapıldığı dünyanın nasıl da donanımlı bir dünya olduğunu gördük. Dolayısıyla bu konuşmanın bu çalışmada yer alması gerektiğini düşündük. Hem Safa Önal'a hem de Lütfi Ö. Akad'a bizlere zaman ayırıp, duygularını ve düşüncelerini bizlerle paylaştıkları için teşekkür ediyoruz. Son olarak Atila Cangır'a ve İlef Fotoğraf Birimine verdikleri destek için çok teşekkür ederiz.







I.

TRAJİK BİR MELODRAM

**"Erkeğin gözü... belki de kendini
bir rüyada gördü."¹**



TEMA

Bir tema, farklı filmlerde farklı tarzlarda karşımıza çıksa da her zaman anlatıyı yapılandırıcı bir unsurdur: Tema, karakteristik bir motif, ideolojik bir duruş, türe ait gösterenler olabileceği gibi üslup, kavram ya da mesaj; filmin ne hakkında olduğunu anlatan temel düşünce ya da filme hâkim olan halet-i ruhiye de olabilir (Malyszko, 2001: 22). Dikkat edilecek olursa bu tanım, üç temel alanla, anlatı, biçem ve ideolojiyle ilişkilidir. Bu üç alanla filmin teması arasında birbirinden doğan karşılıklı bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Anlatı, biçem ve ideoloji alanları film metnini örür. Filmin teması bu dokuma işinin hem nedeni hem de sonucudur. Öyleyse tema filmin yalnızca ne anlattığıyla değil nasıl anlattığıyla da biçimlenir. Bir diğer deyişle, örme işleminden önce var olan ve örgüye birebir aktarılan bir unsurdan söz etmiyoruz. Tema, örme işlemini harekete geçiren ama kendisi de ancak örme işleminin sonucunda ortaya çıkan unsurdur. Bu anlamda yukarıda aktarılan tema tanımına zemin teşkil eden kapalı, katı, durağan bir yapı fikri, içerdiği açıklıklarla, üretkenlikle ve söküklerle bir arada düşünülerek ve tam da bu yönleriyle, farklı tarihsel dönemlerde seyirci-öznelere de kendine *dikebilen*² film örgüsü fikrine kaydırılmalıdır. Özetle, tema hem örme işlemini yapılandıran hem de seyirci-özneyle ilişkisi içinde her defasında örme işlemi tarafından yapılanan unsur olarak düşünülmelidir. *Vesikalı Yarım* filminin, içerdiği sözlerin ve sahnelerin, farklı kuşaklar açısından farklı örgüler içine dahil edilebilmesi yoluyla "tarihsizleşmesi" ancak bu türden bir kavrayışla anlaşılabilir.

Bu kavrayış, cevaplanması gereken şu ilk soruyu açığa çıkarır: "*Vesikalı Yarım* filminin teması nedir?" Sorunun cevabını aramaya ne olmadığıyla başlamak mümkün. Bu filmin teması, evli bir manavla bir konsomatrisin imkânsız aşkı; iyi kalpli fahişe; ailenin bizim toplumumuzda en yüce kurum olması; aile ve cemaate dayalı değerlerin yüceltilmesi; toplumsal değerlerle bastırılan arzuların karşıtlığı *değildir*. Filmin içeriğine ilişkin olarak bunların hepsi söylenebilir. Fakat yukarıda vurgulandığı gibi tema için bir başka yere, örme işlemine bakmalı, örme işlemini çözebilmek için de filmin başlangıcını ve sonunu ipucu olarak ele almalıyız.

Açılış / Kapanış: Evden Çıkış / Eve Dönüş ve Vesikalı Yar

Farklı kuramcıların kavrayış ve çalışmalarından yola çıkarak klasik anlatıyı, sabit bir denge, bir bütünlük ya da tamlik arzusu/durumu olarak tanımlayabiliriz. Anlatının ilerlemesi denge durumunun, bu duruma karşıt güçler tarafından ya da dengesizliği yaratacak çeşitli güçler tarafından bozulmasına bağlıdır. Anlatının sonuçlanması da denge durumunun anlatının sonunda yeniden kurulmasıyla mümkün olur. Bu ikinci denge noktası her ne kadar ilkinе benzese de yine de hiçbir zaman tam olarak ilkiyle aynı değildir (Todorov'dan aktaran Turner, 1993: 76; Hill, 1986: 54).

Vesikalı Yarım, birçok klasik anlatı gibi, bir dengenin bozulması ve sonunda yeniden ama farklı biçimde kurulmasını içermektedir. Bu iki denge anından ilki, filmin açılışında, at arabasını süren Halil'i gösteren sekansta, ikincisi ise filmin finaline doğru, Halil'in "eve dönüş" sekansında yer alır. Bu sekansın sonunda Halil içeri girer ve evin kapısı yüzümüze kapanır; aile-dışarısı karşıtlığı kurulur. Ertesi sabah Halil, filmin açılışında olduğu gibi at arabasıyla evden ayrılır. Çözümlememize temel oluşturacak ilk ipucu, bu iki sahnenin tekrara dayalı bir anlatım içermesidir. Burada, başlangıca dönen bir çember yapısı vardır. Aşağıda ayrıntılı biçimde açıklana-

cak olan filmin kurduğu karşıtlıklar zincirinin bir tarafını dışarıda bırakan bir kapanma anıdır bu. Ancak film burada bitmez. Filmin son sahnesi, hem iki denge durumunun aynı olmadığını hem de çemberin hiçbir zaman kapanamayacağını gösterir. Halil'e kavuşmak amacıyla hastaneden ayrılan Sabiha, Halil'in mahallesine geldiğinde onu, babasını ve çocuklarını manav dükkânında bir arada görür. Uzakta, yolun karşısında duran Sabiha'yı sadece baba fark eder. Konuşmanın yer almadığı, babanın ve Sabiha'nın birbirlerine uzaktan baktıkları bu sahnenin ardından Sabiha oradan ayrılır, yal-



nız, yersiz yurtsuz ve erkeklerin arasında İstanbul sokaklarında kameraya/seyirciye doğru yürümeye başlar. Raymond Bellour bir filmin sonunun, mozaikğin parçalarının bir araya geldiği, böylece arzusun düzene boyun eğdiği bir durumu temsil ettiğini öne sürmektedir. Süregiden açılışlar ve kapanışlar oyununa Bellour, her açıklığın ya da ihlalin yasayla karşı karşıya gelerek kesintiye uğradığını ve simgesel'in alanına dahil edildiğini, ancak her kapanmanın aynı anda bir açıklık da ortaya çıkardığını ifade etmek amacıyla, *simgesel blokaj* adını verir. Film metnine sonsuz bir üretkenlik veren de bu oyundur (Bellour'dan aktaran Casetti, 1997: 173). Bellour'un film metnini bu biçimde ele alışı, anlatıyı sadece bir açılış ve tam bir kapanış olarak gören klasik anlatı çözümlemesinden farklıdır. Dolayısıyla, anlatının yapılanışına sıkı sıkıya bağlı olan tema da bu yaklaşım gözetilerek saptanabilir. Her *simgesel blokaj* bir "açık" bıraktığına göre, *Vesikalı Yarım*'de de bu açıklardan biri,

yukarıda aktarılan son sahnede yer alır. İkinci denge anı bir "eksik kapanış anı"dır; çünkü film burada bitmez. Halil'le başlayan film, çemberi kapatan zincirdeki kopuk halkayla, Sabiha'yla biter. Başlangıçta (bize) filmin esas karakteri olarak tanıtılan Halil eski hayatına geri dönmüş olsa bile, film "Halil'in hayatında artık-bir-eksiklik var" vurgusuyla sona erer. Kısaca açılış ve kapanış hem aynıdır hem değildir. Halil eski hayatına geri dönmüş, başlangıçtaki denge hali tekrar ortaya çıkmıştır. Bu tekrar, görsel düzeyde de konur. Ancak filmin son sahnesinde, bu hayattan bir imkânsızlık,



bir fazlalık olarak dışarı atılanın ve Halil'in hayatındaki eksikliğin gösterilmesiyle tekrarın aynı olmadığı ortaya çıkar. Filmi trajik yapan da budur. Başka bir deyişle film, filmi var eden nedenin ortaya çıkışıyla, ayrıştırılmasıyla biter. Anlatı kapansa da arzu/Sabiha oradadır; seyirciye doğru, dalgın bir bakışla yürür.

Kısaca *Vesikalı Yarım* filminin teması aşkın/arzunun imkânsızlığıdır. Filmin sonunda Sabiha'nın, kapanmanın dışında bırakılan şey olarak konumlanması –bu pekâlâ başka bir filmin başlangıç sahnesi de olabilirdi–, iki denge anı arasındaki perspektif farkını ortaya çıkarır. Filmin finalinde dengenin yeniden kurulabilmesi için Sabiha'nın/arzunun kapanan çemberden dışarıya atılması, başlangıçta yer alan denge halindeki eksikliğin Sabiha/arzu olduğunu düşünmemizin önünü açar. Başlangıçta ifade edilmeyen, gözükmeyen ve film metnini harekete geçiren şey –eksiklik–, denge yeniden kurulduğu anda fazlalık olarak ortaya çıkar. İki denge anı ara-

sındaki perspektif değişimi budur. İlkinde ne olduğunu bilmediğimiz belirsizlik ve eksiklik, ikincisinde ailenin perspektifinden bir fazlalık olarak görünür. Dolayısıyla bir engel gibi görünen aile, aslında karakter için bir imkânsızlık olan arzu ile baş edilecek çerçeveyi sunar.

Bir Tamlik Vaadi: Menekşeli Vadi

Temanın anlatıdaki örme işleminden önce değil, tam da onunla eş zamanlı olarak kurulduğunu, filmi, esinlendiği, Sait Faik Abasıyanık'ın *Menekşeli Vadi* öyküsüyle karşılaştırdığımızda görüyoruz. Her iki metnin adı da sahip olduğu temayla uyumludur. Filmin adı "vesikalı" ile "yar"i bir araya getirerek bir imkânsızlığı gösterirken, film metni de bu birleşmenin imkânı/imkânsızlığı üzerine kuruludur. Öykünün ismi ise seçtiği tarafın, ailenin yanında yer alır. Öyküde menekşeli vadi, ılıkılığıyla, doğal menekşe kokusuyla, ailenin metaforu olarak yüceltilir. Film ise bambaşka bir şey yapar. Ailenin tarafını tutmaz; vesikalı ile yar, aile ile dışarısı arasında kurulan zıtlığın, kültürel bir bölünmenin sonucu olduğunu gerçekçi bir biçimde resmeder, bu bölünmeyi trajik kılar. *Vesikalı Yarım*'in farklı tarihsel dönemlerde birbirinden çok farklı seyirciler üzerinde yarattığı etkinin sebebi de budur. Film "kült film" yapan nedenlerden birinin bu olduğu söylenebilir. Zira *Menekşeli Vadi* yuvasını bir kaçamak uğruna kaybetmiş bir adamın hikâyesidir ve bu kaybın telafisiyle sona erer. Kaybedilen şey, öykünün sonunda doğallığına vurgu yapılarak yüceltilen menekşe kokulu yuvadır. *Vesikalı Yarım*'in teması, anlatıdaki örme işleminin farklılığıyla *Menekşeli Vadi*'den ayrılır. Film harekete geçiren düşünce arzu, tema ise arzunun imkânsızlığıdır. Tamamen ailenin perspektifinden anlatılan *Menekşeli Vadi*'nin teması ise kayıpları telafi eden, tamlik vaat eden ailenin kalıcılığı ve "hakikiliği"dir.

Filmi ve öyküyü sondan başa doğru, geriye dönük olarak okuduğumuz zaman *Vesikalı Yarım*'de bir "artık" olarak filmin sonun-

da dışarı atılan arzunun, *Menekşeli Vadi*'de ancak anlatısal bir motif olarak işlediğini görürüz. Başka bir deyişle arzu, filmde tematik bir unsur, öyküde ise anlatısal bir unsurdur. Sabiha, vesikalı yar ya da arzu, izleyen herkes için kendi hayatlarından bir imkânsızlık olarak dışarı atılan ve geride, bir eksiklik olarak boşluk bırakan farklı şeylerin yerine geçebilir. Dolayısıyla filmin halet-i ruhiyesini bu trajik durumun farkındalığı olarak özetlemek mümkündür.

GERÇEKÇİLİK

Vesikalı Yarım'in anlatısını çözümleyebilmek için dikkate aldığımız unsurlardan bir diğeri gerçekçiliktir. Film kuramı içinde gerçekçilik tartışması, gerçekçiliğin film metni içinde ne tür anlatısal mekanizmalarla işlediğinin çözümlenmesine odaklanır.³ Bir başka deyişle, hangi anlatısal özellikler bir film metninin gerçekçi olarak değerlendirilmesine yol açmaktadır sorusu cevaplanmaya çalışılır. Dönemin hâkim toplumsal anlamları ve toplumsal uyuşmaları kültürel temsillerde kendini gösterir. Dolayısıyla film gerçeklik etkisini, bu bildik, tanıdık olan çerçeveler (*pattern*) yoluyla ya da gerçekliğin belirli türde bir inşasına yaptığı katkıyla sağlar. Öyleyse, John Hill'in de belirttiği gibi, aslında film metninde ortaya çıkan toplumsal uyuşmalar ya da anlamlar filmin yansız unsurları değildir (1986: 53).

Bir filmin gerçekçi olarak nitelendirilmesine sebep olan birbirine bağlı iki mekanizmadan söz edebiliriz. Birincisi bütün klasik gerçekçi metinlerde ortak olan anlatı yapısına dairdir. Hill, bunu açıklamak için Todorov'un yaptığı sıralamayı kullanır (54): Denge, bu dengeyi bozan ya da dağıtan bir gücün ortaya çıkması, denge-sizlik, yeni denge. Bütün gerçekçi anlatılarda ortak olan bu yapıyı destekleyen unsurlardan biri, olayların doğrusal ve nedensel bir zincir içinde sıralanmasıdır. Böylelikle, ortaya çıkan her durum bir neden-sonuç ilişkisi içinde yer alır. Bu zincir, dünyanın belirli bir

biçimde anlamlandırılmasına ait bir zincirdir. Anlatısal yapıyı destekleyen unsurlardan ikincisi, filmin teması toplumsal bir sorunla ilgili olsa bile bunun bireysel düzeye indirgenmesi, üçüncüsü ise, anlatısal yapı içinde kurulan yeni dengenin, ya düzenin yeniden tesisi ya da toplumsal bütünleşmenin yeniden kurulması⁴ yoluyla sağlanmasıdır (55-56). Anlatı düzeyinde işleyen bu unsurlar, herhangi bir toplumsal sorunun, hâkim toplumsal sistemin sunduğu çerçeve içinde kalarak anlamlandırılmasını sağlamaktadır.

İkinci mekanizma gerçekçiliğin işleyişine aittir. Gerçekçilik en



temel düzeyde "şeyleri gerçekte olduğu gibi" sunduğu iddiasındadır. Fakat yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, "şeylerin gerçekte olduğu gibi" algılanması, film metninin içerdiği toplumsal ve hâkim uylaşımlarla ilişkilidir. Dolayısıyla, "şeylere gerçekte olduğu gibi" statüsünü veren, toplumsal düzeyde "gerçekçi" statüsünü başarıyla kazanmış bu uylaşımlardan başka bir şey değildir. Gerçekçiliğin sinemadaki işleyişine ilişkin olarak söz edilmesi gereken bir başka nokta, anlatıyla görüntünün eklemelenmesi ve film metninin yazar-sız bir metin olarak düşünülmesidir. Bir film, görmeye dayalı ve görsel bir kayıt olması nedeniyle bu "gerçekçiliğe" zaten sahiptir; ayrıca anlatıcının gizlenmesi ve kameranın yerini seyircinin alması, "şeyleri olduğu gibi görme" deneyimini yaratmaktadır (59-60).

Vesikalı Yarım'in de, Todorov'un sunduğu klasik anlatı şemasına uygun üç perdeli, doğrusal bir yapısı var. Filmin girişi, Halil ve arkadaşlarının yaşadıkları mahalleye ve yaptıkları işe dair bilgile-

rin verildiği ilk beş dakikalık bölümdür. Bu bölümde üç erkek, eğlenmek için meyhaneye gidiş kararını çok kısa bir süre içinde, neredeyse filmin ilk dakikasında alır. Filmin gelişme bölümü Sabiha'nın görüldüğü anda başlar ve doruk sahne olarak nitelendirileceğimiz, Halil'in hapisten çıkıp Sabiha'yı görmeye geldiği ve onu bıçakladığı noktaya kadar sürer. Sonuç bölümü ise Sabiha'nın Halil'le birlikte olmaya karar verişiyse başlar, mahalleye gelip manav dükkânında Halil'i, babasını ve Halil'in çocuklarını görüp oradan ayrılmasıyla biter. Filmde Halil'in Sabiha'yla karşılaşmadan önce-



ki hayatı bir denge halidir. Halil'in babasıyla birlikte çalıştırdığı manav dükkânı, denge halinin etrafında kurulduğu bir gösteren olarak düşünülebilir; çünkü bu kısa bölümde bütün olaylar manavın merkez olduğu bir eksenle ortaya çıkar. Dengenin kırılma anı, Halil'in Sabiha'yla Şen Saz'da karşılaştığı andır. Bu kırılmayla birlikte filmin temel çatışmasını yaratacak olan Sabiha-Halil aşkı başlar; ancak bu bir dengesizlik halidir, çünkü bu aşkın nasıl sonlanacağı belli değildir. Filmi harekete geçiren ve filmin temelini oluşturan dinamik budur. Yeni denge, çatışmanın çözülüşüyle birlikte kurulur; Halil'in eve dönmesi ve ertesi sabah annesinin elini öpüp tıpkı başlangıçta olduğu gibi at arabasıyla evden ayrılması, denge- nin yeniden, ilk baştaki gibi kurulduğunu gösterir. Filmin başındaki ve sonundaki denge halini aynılaştıran iki gösterenden biri at arabası, diğeri ise manav dükkânıdır. Her iki denge halinde de at arabası ve manav dükkânı, Halil'in Baba'yla kurduğu ilişkinin üze-

rine oturduğu zemindir. Bu anlamda Baba, karmaşıklığa, belirsizliğe, açıklığa, dengesizliğe ve arzuya karşı, kapalılığın, tutarlılığın ve düzenin garantisidir. Bu iki denge halinin aile ve Baba merkezli kurulmasının yanı sıra, filmin anlatısını kuran anlamlandırma zincirinde de "gerçekçi" olarak nitelendirilen toplumsal anlamlar ve uylaşımlar vardır: Sabiha-Halil aşkında ailenin, üzerine konuşulamayan, baş edilemeyen en büyük engel olarak konumlandırılmasıyla,⁵ filmin son sahnesinde Sabiha'yı tek fark eden kişinin baba olmasıyla, Sabiha ile Baba'nın karşı karşıya getirilmesi ve aile-dı-



şarısı karşıtlığının bütün filmi yapılandıran nedensel zinciri kurmasıyla kapatılan evden çıkış ve eve dönüş çemberinin hâkim toplumsal anlamlara ait bir çerçeve sunduğu söylenebilir. Halil'in eşi ve annesi, ancak ailenin içine girdiğimizde ve "yuva"nın kapısı dışarıya kapandığında gösterilir; o ana kadar bir engel olarak ifade edilen ancak gösterilmeyen ve Baba ile temsil edilen aile, gösterildiği anda dışarıya kapanır; bu, aynı zamanda filmin çemberinin kapanışdır.

Öte yandan Hill, klasik gerçekçiliğin yukarıda sıralanan ortak unsurlarının bir soyutlama olduğunun, bir film metninin hiçbir zaman buradaki şemaya tam olarak uymadığının akıldan çıkarılması gerektiğini belirtir. Dolayısıyla film metnindeki gerilimlere de bakmak gerekmektedir. Bazen filmlerde öyle çekimler ya da sahneler vardır ki ne kurulan neden-sonuç zincirine uyar –çünkü dışarıda bırakılmıştır–, ne de açıklayıcıdır. Film bittiğinde bu sah-

nenin varlığı açıklığa kavuşmaz. Hill, özellikle şunu belirtmektedir: Film metni içinde düzenin bozulması ya da ihlal eylemi hep bir anlam fazlası yaratır (62). Bu nedenle ihlalin Yasa'ya tam anlamıyla boyun eğdirilmesi mümkün değildir. Bu görüş, Bellour'un, anlatının, sürekli bir açılma-kapanma hareketine ya da *simgesel blokaj* oyununa dayalı olduğu görüşüyle bir arada düşünülebilir. Gerek Hill'in gerekse Bellour'un popüler metinlere dair bu yaklaşımları, anlatının "kapanma"sının, sadece tutarlılık ve bütünlük yaratan toplumsal uyaşımlara değil, aynı zamanda çelişki ve "açıklıklara" da muhtaç olduğunu göstermektedir. Başka bir deyişle anlatı, tam da kapanırken dışarıda bıraktığını söylemeye, bastırırken bastırıldığını görünür kılmaya, kaygıyı örtmeye çalışırken onu açığa vurmaya muhtaçtır. Dolayısıyla bir filmin seyirci üzerinde yarattığı etki, sondaki kapanmayı yaratan toplumsal uyaşımlara bağlı olduğu kadar, metinsel sürecin içermek zorunda kaldığı gediklere, ihlallere de bağlıdır. Sonunda Yasa'ya boyun eğdirileceği bilgiyle birlikte ihlal eyleminin kendisidir hazzın kaynağı. Slavoj Žižek'in dediği gibi, popüler filmlerdeki bu ikilik, iki farklı seyirciye değil, tek ve aynı seyircinin seyretme sürecinde, aynı anda işleyen iki haline seslenir. Bu tekil seyirci için, bir yanda ihlal eyleminin "keyfini çıkar" diyen bir ses, diğer yanda ise toplumsal uyaşımlardan söz eden simgesel bilginin sesi vardır (2001: 19). En sonunda Yasa'nın talep ettiği feragat ya da kayıp, ancak böyle bir keyif vadiyle mümkündür.⁶

Bu bağlamda *Vesikalı Yarım* filmi de, hem yukarıda sözünü ettiğimiz klasik anlatı yapısını, bu yapıyı kuran toplumsal uyaşımları ve anlamlandırma zincirini, hem de bu zincire uymayan fazlalıkları bir arada barındırmaktadır. Filmin üzerine kurulduğu Halil-Sabiha birlikteliği, ihlal eyleminin kendisidir; çünkü film boyunca gösterilmek zorunda kalınan ve filmin sonunda feragat edilen, Yasa'ya boyun eğdirilen bu ihlal eylemidir. Bir diğer deyişle ihlal eylemi, Sabiha'yla temsil edilen arzudur. Sabiha/arzu, hem anlatının dramatik hareketini sağlar, hem de anlatı yapısının çemberi kapandığı anda dışarı atılır. Bununla birlikte arzusun dışarı atılacağına dair bir iz de anlatı içinde kendini gösterir. Sabiha, Halil'in evli ol-

duğunu Müjgan'dan öğrendikten sonra bunu Halil'e sormaya bir türlü cesaret edemez ve itiraf etmesi için çabalar. Ancak istediğini bir türlü öğrenemez. Filmde iki kişi arasındaki iletişimin koptuğu, mümkün olmadığı anların çoğunda "uzaktan bakmalar" tercih edilir. Nitekim kopukluk yaratan sahne de Halil'le bu konuyu konuşmayan Sabiha'nın Halil'in tezgâhına uzaktan bakmasıyla başlar. Halil Sabiha'yı fark eder ve ardından gider. Kentin soğuk, izbe bir sokağında tartışmaya başlarlar ve konuşma ayrılıkla biter; bu, anlatının bundan sonra gireceği mecranın ilk adımıdır. Bu sahnede



Sabiha ve Halil arasında geçen, hiçbir bilginin yer almadığı sadece sorularla bezeli diyalog da, iletişimin koptuğunu, açıklığın, şeffaflığın, saydamlığın kaybolduğunu gösterir:



Halil: Ne işin var buralarda?

Sabiha: Ne varsa var!

Halil: Bir şey mi alacaktın?

Sabiha: Hiçbir şey!

Halil: Bana geldin sanmıştım demin...

Sabiha: Yoo...

Halil: Niye gördün konuşmadan gittin?

Sabiha: Öyle.

Halil: Sabiha nen var senin? Bir derdin mi var?

Sabiha: Hiçbir derdim yok. Olsun mu?

Halil: Olmasın, olmamalı. Ama ne bileyim, bi tuhafsın bu aralar?

Sabiha: Ben mi?

Halil: Benden habersiz çıkıyorsun. Avare dolaşıyorsun.
Lafımı tersliyorsun. Ne demek bunlar?

Sabiha: Ne demekse o demek!

Halil: Sabiha? (Sabiha'nın kolunu tutar)

Sabiha: Canım acıyor.

Halil: Konuş.

Sabiha: Sen konuş. Senin diyeceğin vardır belki.

Halil: Ne diyim? Gariplik bende değil ki, sende.

Sabiha: Anladın demek. Anla öyleyse. Dahasını anla!

Halil: Dahası ne? Yoksa...



Sabiha: Tamam Halil. Ben öyle bunalamam. Uykusuz,
öyle düşünüp kendimi yiyemem.

Halil: Niçin ama? İstemiyorsan açıkça söylersin!

Sabiha: Belki, belki de sen bırakıp gidersin bir gün. Dükkânını, evini göreceğin gelir.

Halil: Evim, dükkânım hep burada. Gidecek başka yerim yok. Dükkânım iki portakal sandığı, evim senin yanında.

Sabiha: Başka bir diyeceğin yok mu?

Halil: -

Sabiha: Öyleyse benim de yok. Bi daha da olmayacak.

Halil: Sabiha bozma kafamı. Horlanmaya, atışmaya alışıksan değilim. Sokak ortasında hele. Hele de seninle. Nedir istediğin? Burada ayaklarına mı kapanayım? Yoksa saçlarından tutup sürükleyeyim mi?

Sabiha: Ne istersen yap. Yalnız bitsin burada bu iş. Sonradan daha büyük acı çekmektense...

Halil: Ne acısı?

Sabiha: Sen daha iyi bilirsin?

Halil: Sabiha!

Sabiha: Yok bir şey söyleme. En iyisi git! Git. En iyisi seni görmemek. En iyisi seni duymamak. Git. Git Halil.

Sahne çerçevenin boş kalmasıyla sona erer. Sabiha'nın Halil'i bırakıp gitmesinin ardından çerçeve bir süre insansız kalır. Çerçevede kalan bir binanın cephe duvarıdır. Bu sahne iki nedenle, anlatıyı oluşturan neden-sonuç zincirindeki kopuk halka olarak yorumlana-



bilir. Öncelikle, söz konusu sahne dramatik hareketi sağlayan, bek-lenti yaratan ya da bilgi veren bir sahne değildir. Arzunun, anlatı-nın kapanan çemberinde bir boşluk olarak kalacağını ilk göstere-nidir. Ayrıca, duvarı bir tür sınır, kesinti olarak okumak da müm-kündür. Sabiha ve Halil arasında konuşulamayan bir *gediğin* oluş-tuğu, iletişimin koptuğu bir anın ardına eklenir. Çerçevenin içinden Sabiha'nın ayrılmasıyla arzu bir boşluğa dönüşür; bu aynı zaman-da Halil'in fantazisinin sınırıdır; çünkü söz konusu an, arzu nesne-siyle bütünlüğün, tamlığın dağıldığı, imkânsızlığın çerçeve içine alındığı bir andır. Bu yorum, evden çıkış/eve dönüş çemberinin kapanmasına rağmen filmin, çemberin dışında kalanla, Sabiha'yla bitmesiyle daha da güçlenir. Yinelemek gerekirse, film anlatısının zinciri Halil'le başlayıp Halil'le biter. Filmin son görüntüleri ise bu çemberin dışına atılanı, arta kalanı, Sabiha'yı gösterir. Başlangıçta Halil'in hayatında neyin eksik olduğu görünür değildir. Film tekrar aynı yere döndüğünde –Halil'in evden at arabasıyla ayrılışı– artık

neyin eksik olduğu, bir diğer deyişle kapalı çemberin ortasındaki boşluğun ne olduğu görünür hale gelir. Bu boşluk arzudur. Sabiha dışarıya atılarak ailenin kapalılığını mümkün kılar ve diğer yandan ailenin içindeki boşluk olarak ailenin imkânsız tamlığını temsil eder.

Vesikalı Yarım'de ihlalin yarattığı anlam fazlası, onun Yasa'ya boyun eğdirilmesiyle tümüyle tüketilemez. Film, sonunda bastırma arzuyu film boyunca görünür kılmak zorundadır. Dahası, sınırların ihlalinin yarattığı anlam fazlasının Yasa'ya boyun eğmeyle tümüyle tüketilemediği, son sahnede kendini gösterir. Öyleyse filmin sonunda, aynı anda iki hal bir aradadır: "Halil evine dönmeliydi! Onun bir karısı, çocukları, bir ailesi var!" ve "Halil, Sabiha'yı seviyordu. Keşke onunla birlikte olabilseydi!" Peki ama tam da bu ikili hal Sabiha'nın bütün bir film boyunca karşımızda duran hali değil midir? Sabiha'nın gelgitleri tam da bu ikili halle özetlenemez mi? Bir yandan Halil'in ailesi olduğunu düşünüp onu terk etmeye karar verir, ama diğer yandan Halil'in de kendisini sevdiğine, birlikte olmaları gerektiğine inanıp ona gider. Seyirci de tıpkı Sabiha gibi evli olmadığına ya da evli olsa bile birlikte olabileceklerine *inanmak* ister. Dolayısıyla anlatı yapısı tümüyle bu yarılma üzerine kurulur. Bu tam anlamıyla bir "*çok iyi biliyorum ama yine de...*" durumudur. Christian Metz film izleme sürecinin tam olarak bu gelgitlere bağlı olduğunu öne sürer. Ona göre seyircinin filme olan inancı, inkâr ya da görmezden gelme sürecini içerir (Metz, 1982). Her inanmayan seyircinin içinde, inanan bir başka seyirci vardır. Filmin gerçeklik etkisi, inancın bilgiyi askıya almasının sonucudur. Film seyretme durumunun bütün etkisi, bilgiyle inanç arasında, bilinçte süregiden gelgitli durumun çelişkilerinden doğar; bu, gerçekliğe "hayır", düşe "evet" demek arasındaki gerilimin yarattığı bir çatışmadır. Bu anlamda, bilinçle bilinçdışı arasında bölünmüş benliğe sahip bu seyirci, ikircikli-seyirci diye nitelendirilebilir. Filmsel kurmacaya inanmanın derinliklerinde, bilinçdışı arzuların devrede olması yatmaktadır (Flitterman-Lewis, 1987: 181).

Bütün popüler metinlerin yukarıda ifade ettiğimiz yarılmaya dayalı olduğunu ve en sonunda Yasa'ya boyun eğdirileceği için ih-

lal eyleminden duyulan keyfin seyircide suçluluk duygusu yaratmadığını belirtmiştik. Çünkü ihlal eylemi, Yasa'nın işleyişinin muhtaç olduğu ayrılmaz ektir. İşte bu noktada *Vesikalı Yarım*'i farklı kılan özelliğe, filmin yarılma ile bitmesine geri dönülebilir. Her ne kadar film metni, evliliği en büyük engel olarak konumlasa ve aile çemberinin kapanmasıyla arzusun Yasa'ya boyun eğdirilmesini gösterse de filmin alt-metninde Sabiha ve Halil arasındaki ilişki, ne olduğu bilinmeyen, konuşulmayan bir imkânsızlıkla yarılmıştır. Evlilik tek engel gibi görünmektedir; ama ne Halil evine evli olduğunu "hatırladığı" için döner, ne de Sabiha Halil'in evli olduğunu bilmesine rağmen ondan vazgeçer. Filmin finaline doğru, Sabiha hastaneden Halil'e gitmek üzere ayrılacakken, "Ben senin yerinde olsam gitmezdim," diyen Müjgan'a, "Gideceğim. Beni görünce gelecek. Her şeyini bırakıp gelecek. Madem beni seviyor... Madem onsuz yapamam... Madem onsuz ölürüm..." der. Filmde Halil, Sabiha'nın kendisinden evli olduğunu bildiği için uzaklaştığını da hiçbir zaman öğrenmez. Kısaca evlilik, ayrılımlarının sebebi olarak filmde hiçbir zaman *açıkça* ifade edilmez.

Vesikalı Yarım'de, birçok Yeşilçam filminde olduğu gibi fedakârlığın en sonunda öğrenilmesiyle sevgililerin birbirine kavuşmasına dayalı bir yapı da yoktur. Bu noktada elbette pek çok kişi şunu söyleyebilir: "Evet, Halil ve Sabiha arasında bu konu hiç konuşulmaz ve ayrılımları da açıkça buna dayandırılmaz. Ama biliyoruz ki söz konusu belirsizliği ortadan kaldıran toplumsal uylaşım malzemesi filmde yeterince vardır. Dolayısıyla açıkça ifade edilmese de ayrılığın sebebi evliliktir." Bu yorum bir anlamda doğrudur; öte yandan söz konusu belirsizliğin başka türlü de yorumlanabileceğini belirtmek gerekir. Engelin bu belirsizliği, metni derinleştirerek onu Sabiha-evlilik-Halil üçgeninden evrensel bir öyküye taşıyan şeydir: Arzu-Yasa-Kayıp. Filmin birçok Yeşilçam filminde olduğu gibi "kötü" olanın dışarıda bırakılarak, her tür belirsizliğin çözülerek, tamlığa ulaşmayla bitmemesi de bu yorumu güçlendirmektedir. Sabiha, kapanan çemberin dışına atıldığında bize sunulan, iyiliğiyle, güzelliğiyle yüceltilen bir aile değildir. Bir tarafımız Sabiha'daki Halil'de, bir tarafımız ailedeki Halil'de kalır. Tam anla-

mıyla bir yarılma söz konusudur burada. Öyküyü bir kez daha derinleştiren budur: Her tür kapanmanın bir yarılmadan malul olacağının resmedilişi. Kısaca, metindeki belirsizlikler ve örme işlemi, filmin, mutlak hakikatin bilgisine ulaşmaya dayalı değil, kaybı, feragati kabullenmeye dayalı ve bu yönüyle de trajediye yakın bir anlatı yapısı olduğunu göstermektedir.⁷ Filmin farklı tarihsel dönemlerde farklı seyirciler için, kendi hayatlarındaki engellere, imkânsızlıklara, arzulara tercüme edilebilir hale gelebilmesi de bu yolla mümkün olmaktadır.

MELODRAM

Vesikalı Yarım bir melodramdır. İnanılmaz tesadüflerin, aşırılıkların, yanlış anlamaların filmin tüm dokusunu belirlediği, körlük, sağırılık, sakatlık gibi somut, görünür engellerin giderilebildiği Yeşilçam melodramlarından gerçekçi özellikleriyle farklılaşır. Bir "aşırılıklar metni" olan melodramdan bu yönüyle farklılaşsa da, kadınlara ve aşka dair olmasıyla film, melodram seyircisine seslenir. Bir diğer deyişle melodramın farz edilen seyircisi, *Vesikalı Yarım* anlatısının da çağırıldığı öznedir. Ancak filmin melodramdan trajediye kayan yapısı, hem filmin farklı bir "gerçekçiliğe" sahip olmasını sağlar, hem de temasını dönüştürür. Filmi "kült" haline getiren niteliğin dayandığı yapı budur. Aşağıda, filmi hem melodrama yaklaştıran hem de ondan uzaklaştıran bu yapı, metnin bize sunduğu nedensellik içinden değil, yapının yoğunlaştığı ve düğümlendiği anlardan geriye ve ileriye dönük olarak çözümlenmeye çalışılacaktır. Bu anlardan ilkinde *melodramatik* niteliğiyle "kadının sözü" yer alırken, ikincisinde *trajik* olarak nitelendirdiğimiz "erkeğin sözü" yer almaktadır. Melodram anlatısının kurucu unsuru olan "zıtlıklar" da filmi melodramdan trajediye dönüştüren yapı göz önüne alınarak çözümlenecektir. Son olarak melodramda, adı konamayan, nedensellik içinde keşfedilemeyen dokunaklılığın ve bu doku-

naklılığın sağladığı hazzın, dilin yetmediği, iletişimin koptuğu her durumun yerine geçen "sessizlik" anları tarafından nasıl kurulduğu çözümlenmeye çalışılacaktır.

Kadının Sözü: "Çok eskiden rastlaşacaktık"

Sabiha'nın müşterilerinden biriyle kavga eden Halil, onu bıçaklar. Hapse girmeden önce Sabiha'yla bir koruda konuşurlar.⁸ Sabiha sürekli olarak birlikte olmalarının imkânsızlığından söz ederken Halil'e filmin unutulmaz iki repliğinden birini söyler: "*Çok eskiden rastlaşacaktık...*" Filmi dokunaklı kılan, melodramı *melodramatik* yapan, başka bir deyişle melodramın üzerinde işlediği zemin, bu cümlelerin içerdiği imkânsızlık duygusudur.

Steve Neale'e göre melodramatik hazzın kaynağı dokunaklı olmasında yatar; bunun en önemli unsurlarından biri zamanın geri döndürülemezliğiyle ilgilidir. Melodram daima bu geri döndürülemezlik duygusuna, "çok geç" duygusuna oynar. "Çok geç" duygusu birbirine zıt iki ruh halinin bir arada işlemesinden kaynaklanır: "Şimdi var olan durum bal gibi de değiştirilebilirdi" ve "hayır, bu değişim *imkânsızdır*" (1986: 8). Bu iki ruh halinin bir arada işlemesini sağlayan zemin, arzunun (boş) zemini: "*Keşke...*" Dolayısıyla, *keşke zemini* seyirci-öznenin, özneliğin zemini; seyircinin film metnine *teğellendiği* yer, bu iki ruh hali arasındaki aralıktır. Filmin unutulmaz repliği "çok eskiden rastlaşacaktık..." bir "keşke..." cümlesidir: "Keşke Halil ve Sabiha çok önceden, Halil'in evli, Sabiha'nın *vesikalı* olmadığı bir zamanda rastlaşsalar, çok eskiden..." Bu cümle, çok eskiden rastlaşsalar Sabiha-Halil aşkının mümkün olacağı vaadini taşır, oysa melodramın uylaşımlarından biri olan *keşke zemini* filmi önceler; melodramın kurucu unsurudur. Bir diğer deyişle melodram, olmayan, imkânsız bir zemin üzerinde oynar; bir yandan bu boş zemini doldurmayı vaat eder, diğer yandan da bu vaat her zaman ertelenir. Melodramın boş zemini ya da öznedeki aralığı *doldurma vaadi birleşme fantazisidir*. Öy-

le ki bu fantazi, bütünlüklü, çabasız bir iletişim, tamlık ve birlik arzusuna dayalıdır. Melodram "çok geç" duygusunu yaratan iki ruh hali arasındaki aralığın kapatılabileceğine, bütünlük fantazisinin mümkün olduğu umuduna seslenirken, birleşme fantazisinin başarısızlığa uğramasının biçimi haline gelir; Neale'e göre melodram, bu nedenle dokunaklıdır (1986:19).

Melodramı karakterize eden birleşme fantazisinin kökleri anneye birleşmeyle özetlenebilecek nostaljik bir çocukluk fantazisine dayanır. Öyle ki anneyle yaşanan birlik, mutlak bir aşk ya da



mutlak bir tatmin durumudur (Neale, 1986: 17). Dolayısıyla bu birlik fantazisi, şefkat, anlayış ve sevgi gibi duygusal ihtiyaçların kolayımsız tatmin edildiği, iletişimde hiçbir kopukluğun olmadığı, bir diğer deyişle dilin "araya" girmediği, kesintinin söz konusu olmadığı bir tamlık arzusuna seslenir. Bu anlamda melodramı dokunaklı yapan, insan olmaya dair iki özelliği bünyesinde taşımasıdır; hem tamlık arzusunu tatmin etme ihtiyacı hem de telafi edilemeyen kayıp duygusu. Neale'in de belirttiği gibi, melodramda birlik fantazisinin tatmini, seyrek, kararsız ve anlıktır ve gözyaşları kimi zaman tatminden de akabilir. Ancak diğer yandan gözyaşları çocuklukta yaşanan anneyle birleşme duygusunun kaybının sonucu olarak da akabilir. Bir diğer deyişle ağlamak sadece kaybın hatırlanmasının değil bu kaybın bedelini talep etmenin, bazen de tatminin sonucudur. Burada aynı anda işleyen ikili bir yapı söz konusudur. Melodramın dokunaklılığının ve gözyaşlarına sebep olmasının

kaynağı, hem acının, tatminsizliğin dışavurumu, hem de tatmin edilme talebini, tatminin mümkün, nesnenin tamir edilebilir ve kaybın geri getirilebilir olması dileğinin –fantazinin– aracı olmasıdır (19). Mutlak bir tamlık dileği etrafında işleyen birleşme fantazisi, Sabiha'yla Halil'in beraberliklerinin, başka bir deyişle *kavuşmalarının* mümkün olduğu arzusuna seslenir. Melodram seyircisi, sevilme isteyen ve buna değen karakterlerin –Sabiha ve Halil'in– bu sevgiyi bulmasıyla yetinmez, daha fazlasını, karakterlerin birleşmesini ister (Neale, 1986: 17).

"Çok eskiden rastlaşacaktık."



Bu birlik fantazisine seslenen melodram, bu fantazinin olanaklılığının koşulunu, "talih", "şans", "kader" gibi sıradışı, bilinemez, önceden belirlenemez metafizik unsurlara bağlar. Melodram karakterinin hayatı üzerinde etkisi olduğu farz edilen bu metafizik güç seyirci tarafından da paylaşılır. Fakat melodram bu metafizik gücü bir neden-sonuç zincirine aktararak bilinebilir hale getirir. Her zaman film karakterlerinden daha fazla bilgiye sahip olan seyirci, talih, şans, kader gibi metafizik unsurların, karakterin alın yazısının bilgisine sahiptir. Başka bir deyişle, seyircinin her zaman film karakterlerinden daha fazla bilgiye sahip olması, metafizik unsurun bu bilgiye aktarılmasını sağlar. Öyle ki bu, Neale'ın da dediği gibi, sonuç üzerinde nedenin, sıradan üzerinde sıradışının aşırı bir etkisi varmış duygusu yaratır. Melodram anlatısı, seyircinin bakış açısıyla bilgi arasında ve karakterlerin bakış açılarıyla bilgi arasında bir ayrılık, bir hiyerarşi üretir (7). *Vesikalı Yarım'de Ha-*

lil'in evli olduğunu seyirci Müjgan'la birlikte, Sabiha'dan önce öğrenir. Bu, Halil ya da Sabiha'nın yer almadığı tek sahnedir; Halil'in arkadaşları sazda Müjgan'a onun evli olduğunu söyler. Halil'in ve Sabiha'nın "kader"lerine ait bilgi onların yokluğunda aktarılır. Sabiha'nın davranışları, Halil'in evli olduğunu Müjgan'dan öğrendiği sahneden itibaren bu bilgi tarafından yönlendirilirken, Halil'in, Sabiha'nın kendisinin evli olduğunu bildiğinden haberi yoktur.⁹ Seyirci, Sabiha'nın Halil'le bu konuyu ne zaman konuşacağını merak eder ama bu konuşma hiçbir zaman gerçekleşmez. Sabiha'nın Ha-



"Evli mi?"

lil'in evli olduğunu öğrendiği sahneden itibaren Sabiha'nın bakış açısıyla anlatının konumlandığı seyircinin bakış açısı çakışır; bu bilgiyle birlikte, Halil'in hikâyesi olarak başlayan film, yön değiştirerek Sabiha'nın hikâyesi olarak sona erer. Öyle ki, filmin finalinde Sabiha'nın seyirciye/kameraya doğru yürüyüşü, seyircinin içine, adeta kendi içine doğru bakışı/yürüyüşüdür.

Yukarıda da belirtildiği gibi, *Vesikalı Yarım*'de karakterlerin bilgi konumları arasında olduğu gibi bakış yönleri arasında da bir ayrılık üretilir. Sabiha'yla Halil'in aşkı bakışların çakışmasıyla başlar. Bu çakışma, filmin daha sonraki bölümlerinde engellerin belirmesine paralel olarak ortadan kalkar. Örneğin, Halil'in evli olduğunu öğrenen Sabiha evden çıkar, tezgâhın önündeki Halil'e uzaktan bakar, geri döner ve yürümeye başlar. Tam o sırada Halil Sabiha'yı görür ve peşine düşer. Bu sahnede bakışlar hiçbir şekilde karşılaşmaz: Sabiha'nın Halil'e uzaktan bakışı hem bir soru niteliğindedir

hem de aralarına bir mesafenin girdiğini gösterir. Neale'in da dediği gibi, "bakış hizaları arasındaki uyum ya da uyumsuzluk"¹⁰, karakterler arasında bilgiye dayalı bir hiyerarşi oluşturur; anlatıdaki önemli anlar bu tür araçları, yöntemleri içerir (1986:10). Bakışların çakışmaması, bir anlamda, engellerin ortaya çıkışıyla kaybedilen saflığın, saydamlığın, tamlığın ve karşılıklılığın yerini kopukluğun, kesintinin, pürüz ve şüphenin aldığını ifade etmenin yoludur. Başka bir deyişle bakışların çakışmaması, boşluğun ortaya çıkışıdır. Sabiha'yla Halil'in bakışları bir daha hiç çakışmamak üzere ayrılmıştır. Nitekim filmin sonunda, Sabiha'nın, Halil'le babasının manav dükkânına uzaktan bakışı, bunun son bir kez vurgulanışındır. Sabiha, ne olursa olsun Halil'i görmeye gider ama yaklaşmaz, manav dükkânına uzaktan bakar. Burada kesmeyle, bir dükkânı, bir Sabiha'yı görürüz. Her defasında dükkân biraz daha uzak, Sabiha biraz daha yakın çekimle verilir. Halil Sabiha'yı *görmez*; Bakışları çakışan Sabiha ve Halil'in babasıdır.

Vesikalı Yarım'de seyirciye dokunaklı gelen, onu inciten ve ağlatan, karakterlerden daha fazla "bilmesine rağmen müdahale ve değiştirme gücünün olmayışını fark etmesidir" (Neale, 1986: 11). Sabiha'yla Halil'i ayıran olayların akışının değiştirilebileceği inancıyla bunun imkânsız olduğu bilgisi yan yanadır. Seyirci de aynen Sabiha gibi aşkın her şeye kadir olduğu inancıyla bunun bir imkânsızlık olduğuna dair bilgiyi bir arada barındıran ikili yapıya sahiptir.

Erkeğin sözü: "Asıl şimdi yıktı beni"

Melodram anlatısı, yetişkin, heteroseksüel arzusunun etrafında kurulur; bu anlatıyı harekete geçiren fantazinin amacı yetişkin, heteroseksüel çiftin birleşmesidir. Başka bir deyişle melodramdaki arzu, fantazi tarafından kurulur ve fantazi de eşzamanlı olarak arzusunun doyurulmak üzere sahnelenmesine dayanır. Melodram anlatısında bu birleşme, belirli nedenlerle ve belirli biçimlerde ertelenir ya da

bloke edilir. Fantazi, çiftin cinsel olarak değil aşk için birleşmesidir. Melodramda cinsel arzu genellikle aşk olmadığında temsil edilir. Aşkla ve aşk için birleşmenin mümkün olabilmesinin koşulu cinselliğin bastırılması ya da yüceltilmesidir; dudaktan değil alından öpmek gibi (Neale, 1986: 13, 15). Bu anlamda melodram, kadını sevgi ve cinsellik nesnesi olarak ikiye böler; cinsellik nesnesi felaket getiren, baştan çıkaran öteki kadın karakterken, sevgi nesnesi iyi kalpli, saf kadın karakterdir. Ancak birçok melodramdan farklı olarak *Vesikalı Yarım* bu bölme işlemine girişmez. Sabiha,



filmin isminden de anlaşılacağı üzere hem *vesikalı* hem de *yar'*dır. Bu birleştirme Sabiha'nın, bir erkeğin iki *fantazi çerçevesinin*¹¹ iç içe geçtiği *aralığa* yerleştirilmesine sebep olur; Sabiha bu *boşluğu* dolduracağı farz edilen nesnedir. Her ne kadar film kadını sevgi nesnesi ve cinsellik nesnesi olarak bölme işlemine girişmese de bu işlemin kaçınılmazlığıyla biter. Halil'in fantazisi filmin isminde olduğu gibi imkânsız bir biraradalığı taşır bünyesinde.¹² Filmi harekete geçiren, iki fantazi çerçevesinin çıkışabileceği vaadidir; bu, filmin üzerinde durduğu *keşke zeminidir*.

Yukarıda söylenenleri daha iyi açıklayabilmek için, filmin "evden çıkış" ve "eve dönüş" arasındaki bölümünü Halil'in fantazisi olarak okuyacağız. Fantazinin başlangıcı Sabiha'yla Halil'in karşılaşmalarıdır; bu sahne tam anlamıyla bir fantazi çerçevesidir. Sabiha ilk kez, filmin on üçüncü dakikasında sazda görünür. Halil bir anda başını çevirir ve Sabiha, boş bir çerçeveyi dolduran *yüce bir*

nesne gibi Halil'in bakışına sunulur. Halil oturmakta, Sabiha ise onun karşısında ve ayakta durmaktadır; çerçeve hafif alt açılıdır. O anda ortamdaki tüm sesler yok olur; bu, Halil'in bakışının Sabiha'yla dolduğunu gösteren bir andır. Elinde sigarası, Halil'e doğru üflediği sigara dumanları arasından şuh bir gülüşle bakan Sabiha'nın görüntüsü bütün çerçeveyi kaplar. Sonra Halil'e, "Bir sigara içebilir miyim? Yakar mısın?" der ve masaya oturur. Bu aynı zamanda Halil'in konumu ve bakışıyla seyircinin konumu ve bakışının çakıştığı andır. Sahnenin büyüğü atmosferi, garsonun Halil'e,



"Emret abicim" deyişiyle sona erer; Halil şaşkınlık ve büyülenmişlikle Sabiha'ya bakarak garsona, "Ne istiyorsa getir!" der. Fakat kısa bir süre sonra Sabiha masadan ayrılır. Halil bütün gece sazda tek başına oturur, ara ara göz ucuyla ona bakar ve onu bekler. Gecenin sonunda saz boşaldığında Sabiha tekrar Halil'i fark eder ve yanına gider:



Sabiha: Burada mısın hâlâ? Unuttum afedersin.

...

Halil: Ben de içmek istiyorum. Açık bir yer bulur muyuz?

Sabiha: Barların pavyonların tam açılma saati.

Halil: İçilecek bir yer dedim.

Sabiha: Bütün gece uyudum. İçince de canım eğlenmek çeker. Sipsivri kaldım bu akşam. Bazen böyle aksidir işte.

Halil: Derdin bu olsun!

Sabiha: Sen vaz mı geçtin?

Halil: Neden?

Sabiha: İçmekten.

Halil: Bilmem. Hele bir çıkayım, yolumun üstünde bulmazsam aramam.

Sabiha: Ohooo... Yer mi yok? Bilmezmiş gibi sormaz mısın?

Halil: Bilsem sormam!



"Beni değil onu seyret!"

Bir sonraki sahnede onları bir dansözün dans ettiği bir pavyonda otururken görürüz:



Sabiha: Gelmekle iyi etmedik mi?

Halil: Hem de nasıl.

(Halil sürekli Sabiha'yı seyreder, gözlerini ondan almaz.)

Sabiha: Ohooo... Beni değil onu seyret!

Sabaha karşı, Halil Sabiha'yı taksiyle evine bırakır. "Kalbimi kıra kıra" şarkısının eşlik ettiği ve kapının önünde geçen sahnedeki diyalog şöyledir:



Halil: Eyvallah! Ne zamandır böyle vakit geçirmemiş-tim.

Sabiha: Eğlenmedin ki!

Halil: Niçin?

Sabiha: Ne gülüp açıldın, ne de doğru dürüst konuştun.
Adını bile söylemedin, anla artık.

Halil: İsmim Halil'dir.

Sabiha: Ya, nerelisin?

Halil: İstanbulluyum. Doğma büyüme... Tanıştığırna da
çok memnun oldum (elini selam verir gibi göğsü-
ne koyar).

Sabiha: (Aynı hareketi yaparak) Benim adım da Sabiha.
Sabah şerifleri hayrolsun.



Halil oradan ayrılır, yürümeye başlar. Sabiha seslenir: "Halil! Gel bende kal köprü kapanıncaya kadar." Evde, Sabiha, onu tanımak isteyen ve şaşkınlık içinde olan Halil'in sorularına karşı alaycı bir tutum içindedir:



Halil: İçkin var mı?

Sabiha: Daha içecek misin?

Halil: Belki de içmem ama ver! Bu resim kimin?

Sabiha: Annem, rahmetli.

Halil: Başka kimin kimsen?

Sabiha: Amma çattık be! Hayatımı da anlatayım mı canım? Nasıl düştüğümü de dinler misin?

Halil: Yok, dinlemem.

Sabiha: Vah vah! Ne yapalım şimdi?

Halil: Sabiha asıl adın mı?

Sabiha: Yok, yalancı! Takma isim olursa Sabiha mı olur?

Sabiha'nın bu alaycı tavrı, ertesi gece de devam eder. Halil Sabiha'ya hediye olarak bir meyve sepeti getirir: "Merhaba, sana getirdim." Sabiha güler, hediyeyle alay eder: "Aman ne hediye. Çok yaşa e mi!", "Taksi getirecek değil ya, bir de gülüyorum." Gururu kırılan Halil, tam çıkacakken garsonun müdahalesiyle geri döner, oturur, gece boyunca göz ucuyla Sabiha'ya bakar, onu gözetler. Sabiha bir ara oturduğu masadan kalkar, tuvalete gider ve dönüşünde Halil'e doğru yaklaşırken küpelerini takar, kokusunu sürer, yanına geldiğinde durur ve konuşmaya başlar:



Sabiha: Affedersiniz, ne bileceğim.

Halil: Estağfurullah.

Sabiha: Maksadım alay etmek değildi. Birden şaşırdım.

Halil: Ben de şaşkıyım. Dün gecedan beri.

Sabiha: (Aniden Halil'e dönerek ve ellerini masaya koyarak) Maksadın ne senin? (Sabiha masaya oturur)

Halil: Aşıkare hoşlandım. Hoşlanmaktan da beter mi ne?

Sabiha: Gelmeyeceğim demiştin ya?

Halil: Demiştin... Kime vermek lazım parayı?

Sabiha: Ne parası?

Halil: Öyle demiştin ya... Kime vermek icap ediyorsa...

Sabiha: Olmaz, gelemem. Hele öyle hiç gelmem (masayı terk eder).

Gecenin sonunda Sabiha, Müjgan ve iki erkekle birlikte sazdan ayrılırken, Halil'in onu beklediğini görür. Halil uzaklaşır, Sabiha peşinden gider, "Halil" diye seslenir, yanına geldiğinde elini

tutar ve yürümeye başlarlar. Sahneye "Kalbimi kıra kıra..." şarkısının müziği eşlik eder. Daha sonra Halil, sazdaki işini bırakan Sabiha'nın yanına taşınır. Halil'in fantazisinde Sabiha, "mükemmel kadın"dır; hem kokulu, boyalı, cinsel arzu uyandıran bir kadın, hem de fedakâr, iyi bir ev kadınıdır. Sabiha'nın evinde kaldığı ilk gece, onu makyajsız gördüğü andaki şaşkınlık dolu sözleri, Halil'in, Sabiha'nın makyajlı, kokulu, esanslı haline duyduğu hayranlığını ve büyülenmişliğini ifade eder; Halil, o gece Sabiha'nın boyalarını silmediğini, kokusunun gittiğini fark edince hayretini gizleyemez. Ara-



larında geçen konuşma bir diyalogtan çok, Halil'in kendi kendine konuşması gibidir:



Halil: Boyalarını silmişsin?

Sabiha: Ya ne yapacaktım? Öyle mi yatacaktım?

Halil: Küpelerini..., küpelerini de çıkarmışsin?

Sabiha: Sen de yat artık.

Halil: Kokun da gitmiş. Yazık... Esansın... (oturur)

Sabiha: Kokulu ve boyalı kadın mı seversin?

Halil: Süslü, esanslı kadın tanımadım. Bu saate kadar
da içmedim hiç! Arkadaş düğünleri haricinde.

Sabiha: Ne iş yaparsın?

Halil: Manavım. Kendi bostanımız da var.

Sabiha: Anasının gözü gibi görünüyorsun ama saf mısın yoksa?

Halil: Bir ara arabacılık da yaptım. Hâlâ durur arabamız.

Sabiha: Bizim saza ilk gelişin mi yoksa?

Halil: İlk. Bu taraflara pek çıkmam.

Sabiha: Gene de çıkma. Gelme bir daha. İçkiye, saza, eğlenceye bir takılırsın, bir hoşlanırsın, bir daha da...

Halil: Üzme canını...

Halil'le birlikte olmaya başladıktan sonra Sabiha'nın önce sigara içişi değişir – oysa, Halil'in Sabiha'nın cazibesine kapılıp gitmesini sağlayan ilk karşılaşma anı, onun sigarasını yaktığı andır. Ardından Sabiha'yı sadece ütü ve yemek yaparken, temiz çamaşırlar hazırlarken görürüz. Filmde Sabiha'nın gündüz görüntülediği ilk



sahne de onun pazarda eşarbyyla alışveriş yaptığı sahnedir. Sabiha' da iki farklı kadın olma durumunun birleşmesi biçimsel olarak, art arda gelen iki sahnede açıkça görülür: Yatakta uzanan gecelikli –göğüs çekim– Sabiha ve ardından yine aynı ölçekte gündüz sokakta eşarplı Sabiha.

Filmde Sabiha, aynı anda, iki kadınlık halini bünyesinde taşıyan fantazi nesnesidir. Bu fantazi, iki kadınlık halinin tek bir nesnede, bir arada var olması arzusuna seslenir. Film, bu arzunun üzerinde işler; fantazinin gerçekleşme ihtimalini canlı tutar. Yukarıda uzun diyaloglarla aktarılan bölüm, Sabiha'nın, Halil için, fantaziyi mümkün kılan büyü ve *yüce nesne* olduğunu gösterir. Dolayısıyla bu bölüm fantazinin başlangıcıdır. Fantazinin bitişi ise Halil'in Sabiha'yı bıçakladığı andır. Halil, hapisneden çıktıktan sonra Sabiha'yı görmek için saza gittiğinde onu bir masada, arkası dönük, erkeklerle otururken bulur. Halil'i görünce umursamaz bir "vamp

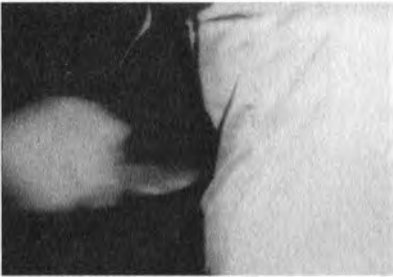
kadın" gibi davranan, kahkahalar atan Sabiha, Halil arkasını dönüp yürümeye başladığında peşinden koşar ve "Halil! Halil'im!" diye bağırarak boynuna sarılır. Halil Sabiha'yı bıçaklar. Sabiha, gelen polislerle, "Ben yaptım. Bıçak benim," der. Bu çekimden kesmeyle geride duran Halil ve Müjgan'a geçilir. Halil, Müjgan'a "Asıl şimdi yıktı beni..." der. Bu cümle, "Çok eskiden rastlaşacaktık..." gibi filmin çağırdığı halet-i ruhiyeyi özetleyen bir cümledir. Bu, filmin unutulmaz ikinci repliğidir. Ancak bu iki cümle arasında perspektif farkı vardır. "Çok eskiden rastlaşacaktık..." kadının cümlesi,



"Asıl şimdi yıktı beni..." erkeğin cümlesidir. İlki içinde hiç kapamayacak bir açıklık taşıırken, ikincisi bir kapanma cümlesidir. İlki zamansızdır, ikincisi bugüne aittir. İlki (bir) *biz* cümlesidir, ikincisi *ben*. İlkinde fail yoktur, ikincisinde fail Sabiha'dır. İlki *imgesele* ait bir cümleyken, ikincisi *simgesele* aittir. İlki melodramın cümlesidir, ikincisi trajedinin. İlkinin seslendiği özne anonimken, ikincisi Sabiha'nın yokluğunda, onun yokluğunun yerine geçen bir cümledir. "Çok eskiden rastlaşacaktık..." cümlesi Sabiha'yla seyircinin duygularını çakıştıracak bir anlatısal belirliliğe sahipken, "Asıl şimdi yıktı beni..." cümlesinin anlatıdaki yeri belirsizdir. Ancak her iki cümle de kavuşmanın imkânsızlığına ait birer itiraf cümlesidir.

"Asıl şimdi yıktı beni...", Halil'in fantazisinin bitiş sözü olarak okunabilir. Cümlelerin yer aldığı sahne, fantazinin tutarsızlığını açık eden sahnedir. Burada iki Sabiha vardır. Biri, Halil meyhaneye gel-

diğinde umursamaz davranan, kahkahalar atan şuh, baştan çıkarıcı Sabiha'dır.¹³ Hemen ardından bir başka Sabiha belirir; Halil'in ardından koşan, ona sarılan, onun tarafından bıçaklanan ve suçu üstüne alan Sabiha. Bu sahne de tıpkı ilk karşılaşma sahnesi gibi, bir fantazi çerçevesi, gerçeküstü bir resim gibidir. Önce Halil'i kendinden uzaklaştırmak için kahkahalar atan Sabiha vardır. Onun bu hali, Yeşilçam melodramlarında sık karşılaştığımız, fedakâr sevgili-den *femme fatale*'e hızlı geçişleri sağlayan abartılı, yapay, fazlalığı apaçık kılan kahkahaları ve sözleriyle bir taklit gibidir. İkinci ha-



linde ise bir sevgi nesnesidir; bıçağı yanlışlıkla kendi kendine sapladığını söylerken fedakâr bir anne olur. Bu iki kadınlık hali, aynı anda tek bir sahnede ortaya çıktığında boşluk ya da imkânsızlık görünür hale gelir. Bütün fantazi bu imkânsızlığı aşmaya ya da onun aşılabileceği vaadine dayandığı için bu boşluk ortaya çıktığı anda fantazi tutarlılığını kaybeder. Bu sahne Rene Magritte'in *La lunette d'approche* resmi gibidir. Žižek (2002b: 110-1), bu resimde, gerçeklikle onun ortasında açılan "imkânsız" gerçeğin boşluğu arasındaki yarılmanın sahnelendiğini belirtir:



La lunette d'approche (1963), yarı açık bir pencere resmi; pencerenin camından dış gerçekliği görüyoruz (sağında solunda beyaz bulutlar olan mavi bir gökyüzü), doğrudan pencerenin ardındaki gerçekliğe açılan dar açıklıkta ise kesif, siyah bir kitleden başka bir şey görmüyoruz. Pencerenin çerçe-

vesi şüphesiz, gerçekliği kuran fantazi çerçevesidir, çerçevenin arasındaki dar açıklık ise "imkânsız gerçeğe, kendinde-Şey'e açılır. ... *La lunette d'approche*'da açık penceredeki çatlakta gördüğümüz gerçeğin siyahlığını dolduran fantazi nesnesidir.

Bütün bir film boyunca gerçeğin siyahlığını dolduran fantazi nesnesi olarak konumlanan Sabiha, bu sahnede tıpkı Magritte'in tablosundaki gibi siyah, kesif, imkânsız bir boşluğa dönüşür. Sabiha'yı bir arzu nesnesi olarak konumlayan fantazi, onun kadın olma-



ya dair iki hali bir arada taşımasının mümkün olup olmadığı üzerine kuruludur; hem cinsel arzuları besleyen hem şefkat, sevgi, koruma gibi ihtiyaçları karşılayan, yani hem cinsellik nesnesi hem de sevgi nesnesi olan bir kadın. Simgeselden arta kalan fazlalık olarak kadın, ancak bu iki fantazi çerçevesiyle temsil edilebilir; Kadın'ın simgesel düzenin ortasında açtığı boşluk ancak bu fantazi çerçeveleriyle doldurulabilir. Halil'in fantazisi, bu iki çerçeveyi birleştiren, ikisini aynı anda bünyesinde taşıyan bir kadının, Sabiha'nın, var olması, mümkün olması üzerine kuruludur. Fantazinin bittiği sahnede, çerçevenin içinde birbirini değilleyen iki nesne (arzu ve sevgi nesnesi) art arda görünür. Her ikisini de bir fazlalığa, "Bu Sabiha değil"e dönüştüren bu an, Sabiha'nın "yokluğunun" da ortaya çıktığı andır. O anda Halil, "Asıl şimdi yıktı beni..." der. Bu cümle bir kesinti ya da bir kapanmadır; Sabiha'nın yokluğunun yerine geçer. Fantazinin başlangıcında, Halil'le Sabiha arasında me-

safe yoktur; bir dolayımsızlık, doğrudanlık, şeffaflık durumudur bu. Oysa fantazinin yıkılışına işaret eden "Asıl şimdi yıktı beni..." cümlesi mesafesizliğin kaybıdır. Halil cümleyi Sabiha'ya değil yanındaki duran Müjgan'a söyler. Görsel düzeyde de bu mesafe korunur; Sabiha artık uzaktadır.

"Asıl şimdi yıktı beni..." sözü, aynı zamanda kaybın kabulüdür.¹⁴ Kayıp nesne Sabiha'dır. Cümlenin anlatı içinde tam olarak bir yere oturmamasının, neden-sonuç zinciri içinde bir yer bulamamasının sebebi, bu cümlenin bir yokluğun, kayıp nesnenin yerine geç-



"Asıl şimdi yıktı beni!"

mesiyle açıklanabilir. Başka bir deyişle bu cümleye neden olacak bir olayı neden-sonuç zinciri içinde bulamıyoruz; çünkü dayanaksız gibi görünen bu cümle fantaziye dair bir cümledir. Fantaziden gerçekliğe geçişin, perspektif değişiminin ortaya çıktığı cümledir. Öyle ki birdenbire ortaya çıkan bu cümle, film metninde cevabını bulamadığımız bir soruyu uyandırır: Halil, bundan sonra niye evine döndü? Ayrıca cümle, içini bir dizi farklı anlamla doldurabileceğimiz boş bir cümledir. O kadar boş ki bir anlam garantisi, bir düğüm noktası gibi işler. Halil'in eve dönüşünün nedensizliğini kapatır ya da saklar ve olay örgüsü içinde yeri olmayan bir neden yaratır: Halil pişmanlık ya da vicdani bir hesaplama içinde midir? Sabiha'yı bıçaklaması ve ardından Sabiha'nın "Ben yaptım" demesi onda bir suçluluk duygusu mu yaratmıştır? Bütün bunlar, neden-sonuç zinciri içinde cevabını bulamadığımız sorulardır. Bu nedenle de "hakikat" hakkında bir bilgi noksanlığı oluşturur. Yuka-

ında da belirtildiği gibi, filmi trajedi sınırlarına taşıyan ve Halil'i de trajik bir karakter haline getiren şey, bu bilgi noksanlığı ve bunun uyandırdığı sorulardır. Yine bununla ilişkili olarak, söz konusu cümle ve cümlelerin yer aldığı sahne, mutlak hakikat kaybının kabul edilmesine ve film metninde nüfuz edilemez bir derinlik duygusunun oluşmasına sebep olur. Bu anlamda filmi, kastrasyonun kabullenilişi, bir Oedipus hikâyesi olarak okumak mümkündür. Halil, bütün bu süreç sonucunda erkek olur: İlk başta, Sabiha hem anne/eş hem de cinsellik nesnesidir. Halil'in annesi ve eşi ilk kez, kadının ikiye bölünmesinin¹⁵, kaybın kabullenilmesinin ve "eve dönüş"ün ardından gösterilir. Sabiha ise bastırılan haline gelir. Bütün hikâye, kaybın kabullenilişi ve tamlığın, *kendinde-Şey'e*, nesneye sahip olmanın imkânsızlığıyla biter. Sabiha ve Halil arasına artık *dil* girmiştir: "Asıl şimdi yıktı beni..." Sabiha artık sonsuza kadar ulaşamayacak kayıp nesnedir. Film trajedi formuna yaklaştıran bu unsurlar, melodramda yoktur. Film en temel düzeyde erkeğin evcilleştirilmesi gibi melodrama özgü bir unsuru bünyesinde taşımaz; daha çok bir erkek olma öyküsü anlatır.¹⁶

Kayıp, hem müşfik, fedakâr, sadık hem de çekici, büyüleyici, esanslı bir kadına sahip olmanın imkânsızlığının kabulüdür. İki fantazi çerçevesini bir arada bünyesinde taşıyan *bir kadının* var olduğu inancıyla başlayan film, bunun imkânsızlığıyla biter. Bu imkânsızlık, erkeğin aşk nesnesini, yani kadını ikiye bölmesinin (anne ve fahişe) bir sonucudur. Anne ve eşin de görünmesiyle söz konusu bölünme açığa çıkar: Anne/eş ve bastırılan cinsellik olarak Sabiha.¹⁷ Kapanış sahnesinde Sabiha yersiz yurtsuz, erkeklerin arasında yürümektedir; gündüz görüntülenmesine rağmen artık eşarplı değildir. Kadın olmaya dair bu imkânsızlığın ne anlama geldiğini Darian Leader'ın ifadesiyle şöyle yorumlamak mümkündür: "Bu bize bir kere daha kadının [kendine] bir 'yer bulmasının' nasıl çoğunlukla bir erkeğin fantazi çerçevesinden geçtiğini gösteriyor: Bir yeri olmak demek erkeğin arzusunda bir yer bulmak demektir" (1998: 24). Sabiha ancak Halil'in fantazisinde bir yer bulabildiğinde var olur. Yukarıda da belirtildiği gibi bu iki fantazinin bir arada var olamayacağının kabulü, Halil'in sözü, fantazinin yıkı-

lışının itirafıdır. Bu iki fantaziye birleştiren nokta olarak Sabiha'nın, fantazinin dışında (tek bir Sabiha'nın) *yokluğu*. Birçok kez vurgulandığı gibi Sabiha'nın çekiciliğini, büyüleyiciliğini ve Halil'in arzusunu kuran ilk fantazi çerçevesi sazdaki sahnedir. Sabiha'ya dair iki fantazi çerçevesinin (sevgi ve cinsellik) bir arada olma olasılığı, Halil'le Sabiha'nın birlikte yaşadıkları Sabiha'nın evinde gerçekleşir. Fantazinin bitişi ise yine sazda olur. Sabiha'nın fedakârlığı, fantazi çerçevesinin dışında kalır, çünkü bu davranışın gerçekleştiği mekân olan sazla bu davranış arasında bir uyumsuz-



luk vardır. Sabiha barda eş/anne gibi davranmıştır; bu bir fazlalık yaratır. Öte yandan Sabiha'nın kahkahaları, onu büyüleyici yapan şuh hali de sırf taklit gibi gözükür; saf bir fantazi gibidir. Halil'in bu iki fantazinin birleştiği yerde kurduğu "Sabiha fantazisi", her ikisinin de saf görünüşleri içinde yok olur. Bir başka deyişle Sabiha'ya dolayımız ulaşım kaybolur, Sabiha fantazisi ikiye ayrılır ve Halil için hakikiliğini kaybeder; Halil geride kalan bu iki fantaziye uzaktan bakar hale gelir ("Asıl şimdi yıktı beni..."). Artık fantazinin başladığı o anda Sabiha'nın görüntüsünün Halil'in bakışını doldurması durumunun tam tersine şimdi artık aralarında bir mesafe vardır; Halil bu sözleri Müjgan'a söylerken baktığı yerdeki Sabiha tüm çerçeveyi doldurmaz; sazın bir parçasından ibarettir. Bu perspektif değişikliğiyle birlikte Sabiha yokluk haline gelir. Geriye kalan şey, birbirinden tümüyle ayrı, birbirine zıt, Kadın'a dair saf iki fantazi çerçevesidir.

Halil eve döndüğünde, sevgi nesnesi saf bir fantazi olarak ortaya çıkar: anne/eş. Bu sahneye kadar anne ve eşin gösterilmemesi bu açıdan anlamlıdır. Bu an'a kadar tek kadın vardır; o da her iki özelliği bünyesinde barındıran, bölünmemiş Sabiha'dır. Bölünmenin ortaya çıkmasıyla birlikte aynı fantazi çerçevesine ait anne ve eş çıkar. Anne'nin eli öpülür, eş ise annenin bir ikizi gibi konumlanır. Başka türlü ifade edersek, bölünme, cinsellik nesnesini (vesikalı) bir tarafa, sevgi nesnesini (yar) bir tarafa koyan iki fantazi çerçevesi yaratır. İlki tümüyle cinsel arzuları içerirken, ikincisi sadece



eli öpülebilecek Anne'yi ve şefkatli, fedakâr, anlayışlı annenin ikizi olan sevgi nesnesini, eş içerir.¹⁸ Vesikalı Yar, yani Sabiha ise bir imkânsızlık, bir yokluk olarak arta kalandır bu bölünmeden. Evden çıkış/eve dönüş çemberinin dışına atılmasının sebebi de budur. Halil, eve döndüğü gecenin sabahında sedirde oturur ve pencereden dışarı bakarken gösterilir. Halil'in pencereden dışarıya baktığı bu sahne bir kez daha, Sabiha'nın tüketilemeyen fazlalık olarak dışarı atılışını ve aynı anda da bir fantazi/vaat olarak kalışını gösterir. Pencere tam anlamıyla bir fantazi çerçevesidir ve Halil artık "içinde bulunduğu mekânın gözleriyle görmektedir" (Sayın, 2003: 161). Arzunun kendisi ile nesnesi arasında açılan yarıkla birlikte mekânın gözlerinden Sabiha, artık sadece bir fantazidir. Halil'in pencereden dışarıya dönük yüzü, aslında kendi içine doğrudur; özdeşliğin yerini farklılığın, tamlığın yerini eksikliğin aldığı bu an, Halil'in, içindeki yarılmayla ortaya çıkan kaybın bıraktığı boşluğu gösterir.

Bu boşluk arzudur; dolayısıyla film arzunun tatminini değil, tatminin imkânsızlığını gösterir. Sahnedeki pencere de buna bağlı olarak "açılan yarığın perdelenmesi"dir (Sayın, 2003: 164); çünkü arzu ancak böyle bir perdenin/pencerenin ardında mümkündür.

Bir kez daha tekrar etmek gerekirse, Sabiha'yı filmin son sahnesinde, *yersiz yurtsuz*, yalnız, erkeklerin arasında yürürken görürüz; ne eşarplıdır ne de "vesikalı" haliyledir. Bu sahnede tıpkı "Asıl şimdi yıktı beni..." sözündeki gibi tuhaf, tarifi zor, tanımlanmaya direnen bir belirsizlik vardır. Yürüyen farklı bir Sabiha'dır sanki...



Film bitmiştir ama Sabiha'nın nereye gideceği, ne olacağı belli değildir. Sabiha'nın bu hali iki fantazi çerçevesine de uymaz, ikisinin de dışındadır. Burada kadın olmaya dair *saf bir olasılık* hali görürüz. Bir sonsuz olasılık hali... Sabiha bu son yürüyüşüyle her yere gidebilir, her şeyi yapabilir gibidir. Başka bir deyişle bu sahne, onun ne yapacağına dair kesin bir fikir vermez. Bu tam bir boşluk halidir; fantazi çerçevelerinin dışındadır ancak konumlandırılacak bir yeri de yoktur. Bu, Lacan'ın "kadın yoktur" derken kastettiği şeydir: Erkeğin fantazi çerçevesinin dışında *kadın yoktur*. Sahnenin tanımlanamazlığı, hem tuhaf hem çok tanıdık olmasındandır. Tuhafılığı çok tanıdıklığındandır, çünkü ilksel olarak bastırılan, simgelele dahil edilemeyen Kadın'a dair bu *saf olasılık* halidir. Film trajik yapan bir diğer unsur da bunun gösterilmesidir. *Vesikalı Yarım*, masum kız (melodramın ana karakteri) ile vamp kadın, fa-hişe arasındaki gerilimi çöz(e)mez. Filmin sonunda "vesikalı"yı/

"kötü kadın"ı olumsuzlayarak dışarıda bırakmaz; dolayısıyla çatışmayı çözme yöntemi bu olmadığından seyirciyi rahatlatmaz, huzura kavuşturmaz. Tam tersine film, kapanan çemberde eksik olanın, ilksel olarak bastırılanın gösterilmesiyle biter. Filmi, melodramla trajedinin sınırında tutan, bu gerilim üzerinde salınması ve finalinde de bu gerilimi çözmemesidir. Şöyle de söyleyebiliriz bunu: Artık ne *içerisi* huzurludur, ne de *dışarısı*...

Zıtlıklar Metni

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, filmi melodram sınırlarında gezen bir anlatı olarak görmek mümkündür. Zira melodrama ait bazı özellikler filmde temel bir yer tutarken, başka bazı önemli özellikler anlatının dışına itilmiştir. Aşağıda, melodramı karakterize eden zıtlıkların neler olduğu ve *Vesikalı Yarım*'de bu zıtlıkların nasıl işlediği gösterilmeye çalışılacaktır.

Melodram temelde heteroseksüel aşkı ve âşık çiftin birleşmesini merkezine koyar. Melodramlarda filmin dramatik hareketi bu birleşme fantazisi üzerine kurulur ve film, birleşmenin engellenmesiyle ilerler. *Vesikalı Yarım*'de de bu yapı vardır. Melodram anlatısının "aşırılıklar" diye adlandırabileceğimiz yanlış anlamalar, eksik bilgiler, tesadüfler, karşılaşmalar, itiraf ya da fark ediş an'ları gibi temel özelliklerinden sadece bir kısmı yer alır filmde. Melodramın bu özellikleri nihai hedef¹⁹ olan birleşmeyi engelleyen unsurlar olarak işlev görür. Ancak melodramların bir diğer önemli özelliği olan iyi-kötü zıtlığı yer almaz *Vesikalı Yarım*'de. Filmde "kötü kadın" ya da "kötü adam" gibi engelleyici unsurlar kullanılmamıştır. Bu tür unsurların kullanılmaması sonucunda, engel, kolaylıkla dışarı atılabilen ve dışarı atıldığında tamlık ve huzur yaratan, bir bedende temsil edilebilen, somut ve görünür olan bir unsur olmaktan çıkar. Engelin bu belirsizliği, hiçbir zaman tatmin edilmeyen, kapatılmayan bilgi noksanlığıyla bir arada işlemektedir; engelin kötü kadın, kötü adam gibi somut bir bedende cisimleşti-

rilmemesi, dahası ana karakterlerin sahip olmadığı bilgiyi onlara ileten, arabuluculuk yapan ve böylece seyirciye de durumu "özetleyen" iyi kalpli yaşlı teyze/amca, arkadaşlar/ablalar gibi ikincil karakterlerin olmaması, filmi zıtlıklar metni olan melodramdan uzaklaştıran özellik olarak düşünülebilir.²⁰ Oysa pek çok melodramda, filmin finalinde bütün bilgi ortaya döküldüğünde engel, "geç de olsa" ortadan kalkar. *Vesikalı Yarım*'de Sabiha ile Halil'in birleşmesini ne gece hayatının içindeki bir "kötü adam", ne Halil'in dünyasındaki bir "kötü kadın" engeller. Film bu anlamda, böyle bir aşkın yapısal olarak bitmeye mahkûm olduğunu göstermek üzere, onu kendi iç dinamikleriyle engeller. Belirsizlik hem Halil'in "Asıl şimdi yıktı beni..." sözünde ve eve geri dönüşünde, hem de Sabiha'nın son sahnedeki yürüyüşünde sürer; film bu belirsizliği çözmeden sona erer. Dolayısıyla film, aşka, insan olmaya dair trajik bir bakış taşır bünyesinde. Bu trajik bakış ve bu bakışın yarattığı huzursuzluk, kayıp, kaygı, pişmanlık, suçluluk duygusu nedeniyle film katmanlı hale gelir; bu anlamda filmin insan olmaya, kadın ve erkek olmaya dair "gerçek-çi"²¹ bir bakışı olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, filmin dramatik etkisini sağlayan şey, melodram ile "gerçekçilik"²² arasındaki gelgittir.

Yukarıda sözünü ettiğimiz türden zıtlıklar filmin kurucu unsuru olmasa da, melodrama özgü olan, melodramı karakterize eden birtakım temel zıtlıklar görmek de mümkündür bu filmde. Nitekim filmi, melodram sınırlarında gezinen bir anlatı olarak nitelendirmemizin sebebi de bu. Söz konusu zıtlıklar kadın-erkek, modernlik-gelenek, gece-gündüz, baba-oğul gibi zıtlıklardır.²³

Daha önce de belirtildiği gibi, melodramın anlatı yapısının zeminini oluşturan en temel zıtlık kadın ile erkek arasındadır; bu zıtlık melodramdaki heteroseksüel fantaziye harekete geçirir. Melodramdaki arzu formunu karakterize eden, yetişkin, heteroseksüel arzudur. Fantazinin amacı da yetişkin, heteroseksüel çiftin birleşmesidir. Melodram anlatısı bu birleşmeyi belli nedenlerle ve belli biçimlerde engeller, erteler ya da bloke eder (Neale, 1986: 13). Kapanma ise ya evlilikle ya da ayrılıkla gerçekleşir. *Vesikalı Yarım* de kadın ve erkek arasındaki aşkı,²⁴ bu aşkın önündeki engelleri ve bu

aşkın gerçekleşmesine ilişkin fantaziye içermesiyle bir melodramdır. Filmde Halil, arkadaşlarıyla eğlenmeye Beyoğlu'na gittiğinde Sabiha'yla karşılaşır, ona tutulur ve peşine düşer. Ertesi akşam, yine onun çalıştığı saza gider. Halil'in arzusu Sabiha'yı etkiler ve aralarında bir ilişki başlar. Birleşmelerinin –ki melodramda birleşme her zaman evlilik demektir– önünde iki engel vardır. Birincisi Sabiha'nın vesikalı olması, ikincisi ise Halil'in evli olmasıdır.

Ancak *Vesikalı Yarım*'de çatışma bunun ötesine geçer; çatışma, kültürün kadın olmaya dair ürettiği birbirine zıt iki hal üzerine kurulmuştur. Kadınlığa ilişkin bu zıtlık filmin tüm anlatı çizgisini gölge gibi takip etmektedir; nitekim bu, filmin adında da verilir. Film, fahişenin diğer bir adı olan *vesikalı* ile *yarı* bir araya getirerek kadınlığa ilişkin kültürel olarak üretilmiş bu iki zıt var oluşun çatışmasını, olay örgüsünü harekete geçiren çatışmanın arka planına yerleştirir. Başka bir deyişle film metni bir yandan kadınla erkeğin birleşmesini engelleyen ve temel çatışmayı yaratan unsurun, evli bir erkeğin ikilemi olduğunu söylerken diğer yandan "derin yapısı"nda, kadınlığa dair bu ikiliğin müzakeresini barındırır. Bu anlamda *Vesikalı Yarım*'i yapılandıran gerilim, masum, namuslu ve müşfik kadın ile şuh, cinsel arzu uyandıran ve vesikalı kadın zıtlığından doğar. Gerilim, bu zıtlığı ortadan kaldırma çabasının ürünüdür. Filme dramatik ivmesini kazandıran da bu gerilimdir.²⁵

Filmin kurmaca dünyasında önemli bir yer tutan kadınlığa dair bu yarılma, bir başka zıtlıkla bir arada işlemektedir. Bu da gelenek (aile, cemaat, kenar mahalle) ve modernlik (aile dışı ilişkiler, kent, Beyoğlu) arasındaki zıtlıktır.²⁶ Erkek geleneğe ve aileye, Sabiha ise gece hayatına, ailenin dışına, kente aittir. Sabiha ve Baba arasında kurulan karşıtlık bu zıtlığı destekler niteliktedir. Baba, gelenek, aile, cemaat, kenar mahalle ve bunlara dair her tür değer, Sabiha ise bunların tersinin –kent, gece, arzu, güzellik, kadınlık– yüceltimidir. Bu iki yaşam arasındaki farklılık gece-gündüz, çalışma-eğlenme gibi zıtlıkları da içerecek biçimde örülmektedir. Sabiha gecedir. Sabiha dışarıdır. Halil Sabiha'ya yaklaştıkça babasından uzaklaşır. Bu uzaklaşma, sözünü ettiğimiz karşıtlığın bir tarafının, Baba'nın, kapalılığını ve tutarlılığını dağıtır. Filmde bu du-

rum mekânsal bir ayrımla da gösterilir. Halil, Sabiha'yla birlikte yaşamaya başladıktan sonra, filmdeki karşıtlığa denk düşecek biçimde, Kent'te, Sabiha'ya yakın bir yerde Balık Pazarı'nda tezgâh açar. Neale'ın da ifade ettiği gibi, kimi melodramlarda cinselliğin babaya ya da babanın mülküne aktarıldığına tanık oluruz (1986: 17); *Vesikalı Yarım*'de de benzer bir aktarım görürüz. Halil, eve döndüğü gecenin sabahında, babası ve annesine bostana gideceğini söyler ve annesinin elini öper. Anlatının kapanışıyla birlikte, kapalılık ve tutarlılık yeniden kazanıldığında bastırılan cinsellik –Sabiha– yeniden babanın mülküne aktarılır.

Vesikalı Yarım en basit biçimiyle anlatı zamanını, filmin anlatısına paralel olarak gelişen bir gündüz-gece dönüşümüyle düzenler. Sabah vakti başlayan filmde Halil, Sabiha'yla yaşamaya başlayınca kadar çoğunlukla gündüz, Sabiha ise zaten yaptığı iş gereği gece görüntülenir. Dolayısıyla olay örgüsü düzenli bir gündüz-gece sırasıyla ilerler; ancak Sabiha ve Halil birlikte olmaya başladıklarında zaman düzeni de belirsizleşir. Gece ile gündüz arasındaki geçişler ve bu geçişlerin düzenliliği ortadan kalkar; bu ikisi arasındaki net ayrım da belirsizleşir. Kadın-erkek, modernlik-gelenek, gece-gündüz iç içe geçer. Gece ve gündüz arasındaki net ayrımın ortadan kalkışıyla açığa çıkan belirsizlik, bir yandan iki karakterin ilişkilerindeki dönüşümü ifade eder, öte yandan bu, film anlatısının içine yerleştirildiği anlatı uzamıyla da ilişkilidir. Halil ve Sabiha'nın birlikteliklerini gerçekleştirdikleri yer olarak bir evin seçilmesi, zamanın daha önceki sıradüzenini de belirsizleştirmiş, bu iki düzenin iç içe geçmesine neden olmuştur. Ancak Halil'le Sabiha'nın ilişkisi bozulmaya başladığında gece-gündüz düzeni tekrar başlar. Bir gündüz sahnesiyle açılan film yine bir gündüz sahnesiyle biter. Filmde düzen, kapalılık, tutarlılık yeniden sağlanır; film, bir belirsizliğin gösterilmesiyle, Sabiha'nın gündüzün içinde yürüyüşüyle sona erer. Daha önce de ifade edildiği gibi bu belirsizlik, hem kapanan çemberin ortasındaki boşluğun, hem de kadın olmaya dair bir "saf olasılık hali"nin gösterenidir. Çember ancak bu belirsizlik dışarı atıldığında tutarlı hale gelir.

Babayla oğul arasındaki karşıtlık, yukarıdaki kadın-erkek, mo-

demlik-gelenek, gece-gündüz arasındaki karşıtlıklardan farklı bir biçimde işlemektedir. Diğer üç karşıtlık birbirinin içine geçtikçe; ikilikler üst üste düştükçe ve birbirine yaklaştıkça, baba ve oğul arasındaki mesafe açılır. Dolayısıyla bu ilişkiyi bir karşıtlık ilişkisinden çok, baba ile oğul arasında bir mesafe açılması şeklinde düşünebiliriz; çünkü bu mesafenin açılması, diğer karşıtlıkların iç içe geçmesine, bir diğer deyişle aralarındaki sınırın ortadan kalkmasına bağlıdır. Bu anlamda Halil, hikâyesi anlatılan özne iken, baba *kod*'un taşıyıcısı, hatta salt *kod*'dur. Baba simgesel bilgidir; her türden kapalılığın, tutarlılığın, düzenliliğin göstereni olarak okunabilir. Öte yandan karşıtlığın diğer tarafı, bu kapalı formun sınırının ardıdır; yani onu bozan, dağıtan ve diğer yandan da arzulanan, vaat edilen her tür belirsizliğe, tümüyle fantazi alanına işaret eder; Yasa'nın sınırı çizildiği anda imkânsız hale gelen her şeydir. Halil ise bu kapalı formun sınırının ötesine geçme fantazisinin öznesidir; anlatının üzerinde tasarrufta bulunduğu, sınırın olmadığı bir evren tahayyül eden öznedir. Dolayısıyla anlatı boyunca karşıtlığa ait hiçbir yere konumlandırılmayışının nedeni de Yasa ile Arzu arasında bir yerde sıkışmış olmasıdır.

Halil ile Baba arasında bir karşıtlık oluşmadığını, anlatı boyunca bu iki figür arasında "sessizlikle" kurulan "süreklilik" ilişkisinde de görebiliriz. Halil ile baba arasında mesafenin oluşmaya başladığına dair ilk sahne, Sabiha'yla birlikte olmaya başladığı gecenin sabahında Halil'in manav dükkânındaki babasına uzaktan baktığı sahnedir. Halil ile baba arasındaki bu mesafeye rağmen, iki figür arasındaki ilişki "sessizlikte" sürer; Halil ve baba hiç karşı karşıya gelmez, birbirleriyle hiç konuşmazlar. Ancak bu ilişki, "sessizliğin" açtığı boşluğu dolduran simgesel bilgi aracılığıyla gerçekleşir. Bu bilgi, filmin sonunda kapalılık yeniden kurulana kadar askıya alınsa da orada suskun, hareketsiz duran ve her şeyi izlediğini, bildiğini hissettiren (Sabiha ile baba karşılaştıklarında baba'nın Sabiha'ya ilk sözü "Halil nasıl?" olur), varlığı "göz ucuyla" fark edilen ve böylece bütün anlatıyı dolduran Baba'nın *bakışı* tarafından taşınır. Bir diğer deyişle, Baba anlatının sınırıdır.²⁷

Halil ve baba arasındaki sürekliliği sağlayan simgesel bilgi,

Halil ve Sabiha'nın ilişkisinde de üzerine konuşulamayan bilgidir. Halil, Sabiha'ya evli olduğunu söylemez, Sabiha da Halil'in evli olduğunu öğrendiği andan itibaren bunu ona sormaya bir türlü cesaret edemez.²⁸ Bu bilginin üzerine konuşulamaması fantazinin devamının bu bilginin askıya alınmasına bağlı olduğunu gösterir. Başka bir deyişle, Halil'in evli oluşunun gizlenmesi simgesel bilginin kadınlığa dair ürettiği iki zıt fantazi çerçevesinin bir araya getirildiği bir birlik, tamlık, bütünlük fantazisini ayakta tutar.

Baba ve oğul arasında film boyunca açılan mesafe filmin sonunda kapanır. Sabiha'yla birlikte olduğu gecenin sabahında manav dükkânına uzaktan bakan Halil, filmin sonunda çocuklarıyla birlikte, manavda babasının yanındadır. Bu kez uzaktan bakan Sabiha'dır. Bundan sonra mesafe babayla Halil arasında değil, fantaziyle Halil arasındadır. Halil artık fantazinin öznesi değil simgesel bilginin taşıyıcısıdır; Halil artık bir kod'dur. Evine dönüşüyle babası arasındaki mesafe kapanır. Bu eve dönüş sahnesinde Halil'in çocuklarını da ilk defa görürüz; kapıyı açan çocuk, "Anne, babam geldi" der. Dolayısıyla bir kez daha, bütün öykünün bir Oedipus hikâyesi olarak okunabileceğini söyleyebiliriz. Anlatının sınırını Baba çizer; çünkü film, Halil'in "Baba/Erkek" olmasıyla biter. Bütün anlatı, sınırın olmadığı bir evrende, ele geçirme vaadi ve imkânsız olana sahip olma olasılığı üzerinde işler. Halil'in, sınırın olmadığı bir evrende, Yasa ile Arzu arasındaki salınımı, kaybın kabulü ve Yasa'nın talep ettiği feragatle sona erer. Bu salınımı mümkün kılan da Yasa'nın kendisidir ve filmin sonunda gösterildiği gibi *ev*, Sabiha'yı dışarı atarak, onu bir fantazi/vaat olarak bırakarak, Sabiha ile Halil arasına bir mesafe koyarak kapalılığına ve tutarlılığına kavuşur. Başka bir deyişle, erkek olmak ya da erkeklik, bu fantazi, *fantazi* olarak kaldığı sürece mümkündür; bu, Baba ile Oğul'un ortak fantazisidir. Film boyunca baba ile oğul arasında bir zıtlığın kurul(a)mayışının ve aralarında bir sürekliliğin olmasının sebebi de budur.

Sessizlik Metni

Melodram, bir yandan birleşmenin, karşılıklı iletişim ve anlayışın mümkün olduğu vaadini canlı tutar, diğer yandan da bu vaadin gerçekleşme ihtimalini sürekli kesintiye uğratar. Vaadin kesintiye uğradığı anlar, melodram metninin en dokunaklı, yani en melodramatik anlarıdır ve bu anlarda ağlamalar, jestler, mimikler duyguların açığa vurulması için en uygun araçlar haline gelir. Ağlama, jestler ya da mimikler, *kod*'daki bir tür *hatayı* ya da *aralığı* gösterir/içerir. Bu aralık dopdolu bir duygusal anlamı taşımanın uyumsuzluğuna, bu duygunun yerine tam oturmaya, yani dopdolu bir duygusal anlamın bir tür imkânsızlığına işaret eder. Gözyaşları sıklıkla bu *aralıkta* dökülür. Bu nitelik, Peter Brooks'un, melodram metnini "sessizlik metni" (*the text of muteness*) olarak tanımlamasına yol açar (Brooks, 1976: 56-80; Neale, 1986: 19). Melodramda iletişim başarısızlığa uğradığı, âşıklar birbirlerini "çok geç" anladığı ya da biri diğeri tarafından anlaşılmadığı, görülmediği an, jestler ve mimikler bu başarısızlığın yerine geçer; jestler ve mimikler bu başarısızlığın, bir başka deyişle başarısızlığın kabulünün ya da itirafının yerine geçer. Jest ve mimiklerin (bakışlarda örneğin) etkileyciliği, başarısızlığın itirafı olmasının yanı sıra, başarısızlığın gidebilmesinin çaresiz talebi olmasından da kaynaklanır; jest ve mimikler iletişimdeki aralığın, boşluğun ya da kaybın ortaya çıkması karşılığında, "geri döndürülemezlik" ilkesinin *bir defaya mahsus* çiğnenmesi talebidir. Bu talebi *iç çekme*'ye benzetebiliriz; iç çekişte olduğu gibi artık gerçekleşmeyeceği, bilinen bir arzunun son kez, bittiği kabul edilerek hatırlanması gibidir bu talep.

Vesikalı Yarım'de bu sessizlik metnini oluşturan iki unsurdan söz edebiliriz. Her ikisi de yukarıda sözü edilen *aralığı* dolduran unsurlardır. Bunlardan ilkinde bu aralığın bakışlarla doldurulduğu ve "uzaktan bakmalar" olarak kavramsallaştırabileceğimiz an'lardan, ikincisinde ise Yeşilçam'da hemen her zaman önemli olmuş ve *Vesikalı Yarım*'de de kod'un dolduramadığı *aralığı* dolduran müzikten söz edeceğiz.

Uzaktan Bakmalar. Yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi sessizlik metni, iletişimi başarısızlığa uğratan kod'daki bir tür hatanın açtığı *aralığın*, dil dışı unsurlarla doldurulmasıdır. Bu *aralık* sadece jestin anlamıyla ve ağlamayla değil, ayrıca bakış açılarının ve bilginin çakışmamasıyla doldurulur (Brooks, 1976: 67; Neale, 1986: 19). *Vesikalı Yarım*'de de, bakışmalar ve uzaktan bakmalar bu dil dışı unsurlardandır. Filmin son sahnesinde, Halil'in yaşadığı ma-



halleye gelen Sabiha manav dükkânına uzaktan bakar, Halil onu görmez; Sabiha'nın bakışlarına aynı şekilde, uzaktan bakarak karşılık veren dükkânın önünde duran Baba'dır. Baba Sabiha'nın geldiğini bilir, Halil bilmez. Bu sahneyi dokunaklı yapan, hem bakışların, hem bilginin çakışmasındaki uyumsuzluktur. Benzer bir biçimde, Halil'le Sabiha'nın birlikte olmaya başladıkları gecenin sabahında Halil, babasının manav dükkânına uzaktan bakar. Bu sahnede de babası Halil'i görmez. Bir başka sahnede Halil'in babası, Halil'in Beyoğlu'nda açtığı tezgâhta duran Halil'e uzaktan bakar; Halil babayı bir an fark eder, ancak o tarafa doğru yöneldiğinde babası gitmiştir. Filmde karşımıza çıkan bu "uzaktan bakmalar",²⁹ karakterler arasında iletişimin koptuğu anlara tekabül eder; bu anlar, iletişimi imkânsızlaştıran, konuşulamayan, dile gelmeyen şeylerin yarattığı sessizliğin içinin mesafeyle doldurulduğu anlardır. Bakışlar, hem çakıştıklarında, hem de çakışmadıklarında imkânsızlığın

telafisi gibi işler. Bu, her durumda, var olandan, görünenden fazlası varmış gibi bir etki yaratır. Bakışlar, Sabiha'yla Halil'in ilk karşılaşma sahnesinde olduğu gibi bir anda aşırı bir bağlanmanın, iç içe geçmenin, yüceltimin; Halil'in babasına uzaktan baktığı sahne- de, ayrılığın, suçluluğun, kopuş'un zorluğunun dile gelememesinin yerine geçer. Sabiha'nın manav dükkânına uzaktan baktığı sahnede ise, Sabiha'nın babayla göz göze gelmesi Sabiha ile babanın bilgisinin çakıştığını gösterir; Sabiha da baba da Halil'in *artık* evine geri döndüğünü ve Sabiha'nın ona sarılmasının *artık* imkânsız oldu-



ğunu bilirler. Bu sahnenin bu şekilde kurulmuş olması, yukarıda da ifade edildiği gibi, Halil'le Sabiha arasında konuşulamayan şeyin Baba olduğunu gösterir. Baba, Halil ve Sabiha arasında bir duvar, bir sınırdır; Sabiha'yla babanın bakışlarının çakışmasında sessizliği dolduran, bu sınırın görünür hale gelmesidir. Filmde "uzaktan bakmalar"la kurulan sessizlik metninde bakışlar, hem yukarıda sözünü ettiğimiz gibi uzaklığı, mesafeyi gösterirken, hem de kendi içinde bunun reddini taşır. Sessizlik metnini kuran bu tür anlar, doğruluğu ya da yanlışlığı simgesel bilginin sunduğu çerçeve içinde tespit edilemeyen, yani bu bilginin yetmediği, dağıldığı, üstelik önemsizleştiği anlardır. Dolayısıyla bakışlar hem imkânsızlığı hem de bunu geri döndürme arzusunu, hem kopmayı hem bağlanmayı, hem görüneni hem görünmeyi içerir. Bakışların bir fazlalık, bir aşırılık varmış etkisi yaratmasının sebebi de, simgesel blokajdan arta kalan açıklığı gösterirken çaresizce doldurmaya çalışmasıdır.

Kalbimi Kıra Kıra...³⁰ Birçok Yeşilçam filminde olduğu gibi *Vesikalı Yarım*'de de şarkılar anlatıyı yapılandıran temel unsurlardan biridir. Şarkılar, anlatının ilerlemesine katkılarıyla (filmin başında olduğu gibi, "Kahverengi gözlerin"), olacaklara dair ipuçları taşımalarıyla ("Bir sevda uğruna ömrümü verdim") ve dramatik etkiyi arttırmalarıyla ("Kalbimi Kıra Kıra") filmde yer alırlar. Dolayısıyla müzik, görüntü ve sözlerden arta kalanları yoğun olarak içinde taşıyan bir unsurdur.³¹ Bu anlamda, *Vesikalı Yarım*'deki şarkıların, seyirciyi filmin içine almada, seyircinin imgelem dünyasının filme akmasında önemli bir yeri vardır.

Müzik, filmin en başında Halil ve arkadaşlarının gidecekleri meyhaneyi seçmelerine sebep olan, peşine takılıp gittikleri, şifreli bir melodi, olayı başlatma bahanesi gibi işler. Halil ve arkadaşları Beyoğlu'nda dolaşırken bir türlü nereye gideceklerine karar veremedikleri bir anda duydukları bir kadın sesinin peşinden saza girerler. Onları saza doğru çeken bu ses "Kahverengi Gözlerin" şarkısını söylemektedir. Sahnenin bu şekilde kuruluşu, duydukları sese bir "çağırma" etkisi atfetmektedir; pek çok "bu değil!"den sonra duydukları ses "o ses"tir. İçerde, Sabiha'yla Halil'in karşılaşmalarından hemen önce "Bir Sevda Uğruna Ömrümü Verdim" şarkısı söylenmektedir. Sabiha'nın Halil'in bakışını büyümlü bir nesne gibi doldurduğu anda müzik kesilir; Halil ondan başka her şeye kör ve sağır olmuştur. Etraftaki tüm sesler ve imgeler kaybolur. Bu sahne, hem şarkının sözleriyle hem de şarkının kesintiye uğradığı andaki sessizlik ve bu sessizliğin yerine geçen Sabiha'nın büyümlü imgesiyle filmin çağırdığı halet-i ruhiyeyi özetler. Diğer yandan, kimi zaman sadece melodisiyle kimi zaman ise sözleriyle birlikte filmi doldurarak eşlik ettiği görüntülere duygusunu veren şarkı "Kalbimi Kıra Kıra"dır: Tanıştıkları gecenin sabahında Sabiha'nın kapısının önünde, Sabiha'yla Halil ilk kez el ele tutuştuklarında, Sabiha'nın Halil'in evli olduğunu öğrenmesinin ardından sokaklarda yürüdüğü sahnede hep bu şarkı vardır. Ayrıca fantazinin bitişinin ardından Halil'i yalnız başına, elinde Sabiha'nın hediyesi olan taba-

kayla gösteren sahnenin tamamında bu şarkı yer almaktadır; öyle ki bu sahne, şarkının klibi gibidir adeta. Sabiha'nın Halil'e dönme-ye karar verip manav dükkânına uzaktan bakması ve babanın bakışlarıyla karşılaşmasının ardından geri dönüp yürümeye başladığı anda şarkı bütünüyle sahneyi doldurur. Sabiha "Kalbimi Kır Kır" eşliğinde İstanbul sokaklarında, erkeklerin arasında, yersiz yurtsuz, yalnız başına yürür. Sabiha'nın yürüyüşünde tanımlanmaya direnen, *tuhaf* bir *hava* vardır.









II.

GERÇEKÇİ BİR MELODRAM



Vesikalı Yarım, klasik anlatı sinemasının "gerçekçiliği"yle Akad'ın Yeşilçam melodramlarından farklılaşan üslubunun getirdiği bir "gerçekçiliği" bir arada barındırmaktadır.¹ Bir filmin gerçekçi olarak nitelendirilmesine neden olan mekanizmalardan anlatıyla ilgili olanı bir önceki bölümde tartışılmıştı. Bu bölümde, *Vesikalı Yarım*'in öyküsünün sinematografik olarak nasıl anlatıldığı, Akad'ın üslubunun filmin temasının oluşturulmasına, dramatik etkisinin kurulmasına ve bütün filme hâkim olan duygusal atmosferin yaratılmasına nasıl katkı yaptığı incelenecektir.

Vesikalı Yarım, hayatlarında olağanüstü durumlar bulunmayan sıradan insanların gününbirlik yaşantılarını anlatan; zaman ya da mekânla ilgili herhangi bir yabancılaştırıcı etkiden kaçınan; öyküyü şimdiki zamana ve "buraya" yerleştiren; gerçek mekânları kullanan; kamerayla konusu arasına belirli bir mesafe koyan; hareketi mizansene dayalı olarak elde eden; uzun, toplu çekimlerden oluşan bir filmidir. Bunların yanı sıra, çekimler göz hizasına yakın konum ve açılardan yapılmış, optik hareketlere ve filtre kullanımına başvurulmamıştır. Gerçekçi yaklaşımı benimseyen yönetmenlerin sinematografik öğelerin kullanımına ilişkin tutumları genel olarak benzerlikler gösterse de her yönetmenin kendi üslubunu ortaya koyduğunu unutmamak gerekir. Bu nedenle *Vesikalı Yarım*'in biçimsel çözümlemesi, Akad'ın kendine özgü biçim anlayışının temel öğelerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Açılış

Günümüzde farklı örnekleri çoğalmış olmakla birlikte filmler genellikle *jenerik*'le başlar. Yaratıcı ve teknik kadronun isimlerini içeren bu ilk görüntüler, filmin görsel etkisinin ayrılmaz bir parçasıdır. Yazıların grafik niteliği, üzerinde yer aldığı zemin ve bunları destekleyen sesler, afiş ve posterlerin yaptığına benzer biçimde filmin türüne, öyküsüne ve atmosferine ilişkin pek çok bilginin ipuç-



larını verir. Tanıtım yazılarının sunuluşunda birçok yöntem bulunur ve belirli dönemlerde bazı yöntemler yaygın biçimde kullanılır hale gelerek popülerleşir. Altmışlı yıllarda pek çok örneğine rastlanan geometrik düzenleme tarzıyla hazırlanan *Vesikalı Yarım*'in jeneriğinde, isimler genellikle yatay/dikey çizgiler ve farklı gri tonlarla bölünen çerçeveler içinde yer alır. Bu görüntüler, bir ölçüde soğuk ya da mesafeli bir duruşu ortaya koyar. Dönemin yıldız oyuncusu Türkân Şoray'ın ve birçok aşk filminde birlikte rol aldığı İzzet Günay'ın varlığına karşın *Vesikalı Yarım*'in jeneriği, bu filmin ötekilerden farklılığını baştan vurgularken, yatay ve dikey çizgilerle parçalanan çerçevelerin yarattığı gerilim, konunun ele alınışına dair fikir verir. Jenerikte ilgi çeken ikinci nokta, Şoray'ın adının bir daire içine yerleştirilmiş olmasıdır. İzzet Günay'ın adının yer aldığı çerçeve ise açık form oluşturan prizmatik bir grafik niteliğe sahiptir; bir merkezden kaçan ve kırık ayna parçalarını hatırla-

tan şekillerden oluşur. Kadına ve erkeğe ilişkin bu iki farklı düzenleme, yuvarlak şekillerin belirsizliği ve edilginliği çağrıştırarak dişil bir karakter, kesik, düz çizgilerin ise dinamizmi, etkinliği çağrıştırarak eril bir karakter taşımasıyla ilişkilendirilebilir.

Vesikalı Yarım, ilk çekimlerinden itibaren kendine özgü biçimsel özelliklerine ilişkin ipuçları verir. Bu özelliklerin birincisi, Akad'ın, seyircinin dikkatini sinematografik araca çeken hızlı kurgudan ve çarpıcı kamera hareketlerinden kaçınmış olması, filmin temposunu büyük ölçüde mizansene dayalı olarak kurmasıdır. Akad'ın gerçekçi yaklaşımına temel oluşturan derinlemesine görüntü düzenlemesinin filmin görsel üslubunu belirleyen öğelerden biri olduğu, bir diğer deyişle alan derinliğine dayalı, dolayısıyla çerçevenin önden arkaya doğru çeşitli düzlemlerini aynı anda değerlendiren bir mizansen anlayışının filme hâkim olduğu daha ilk sahneden anlaşılır. Böyle bir mizansen anlayışı, beraberinde toplu çekim ölçekli, sabit çerçeveli uzun çekimlerden oluşan sahneleri getirir. İlk sahnede göze çarpan ikinci özellik ise Akad'ın, gerçekçi tarzın yöntemlerinden birini daha tercih ederek çerçeveye girip çıkan hareketler aracılığıyla elde edilen açık formlarla, görüntüyü seyircinin zihninde genişletip çerçeve-dışını da mizansenin bir parçası olarak kullanacağıdır. Bunların yanı sıra kamera hareketlerini kısa çevrimmelerle sınırlı tutacağı; kesmeleri, gerek çerçeve içi hareketlerle kamera hareketlerinin yönü arasındaki gerekse ölçeklerdeki, formlardaki, durumlardaki benzeşmeler aracılığıyla yaparak devamlılık kurgusunu esas alacağı hemen belli olur.

"İstanbuluyum. Doğma büyüme..."

Vesikalı Yarım bir İstanbul filmidir. Birçok Yeşilçam filminde İstanbul, Türkiye'de modernleşmeye dair her tür umudun, kaygının, arzunun aktığı bir metropol olarak resmedilir. Bu filmlerde görme-ye alışık olduğumuz klasik İstanbul silueti, kentin hayran olunası büyüklüğünü, zenginliğini ve güzelliğini dile getirirken, aynı za-

manda bu panoramik görüntünün sakladığı karmaşık ilişkileri ve ayrıntıda gizlenmiş bilinmeyenleri de hissettirir. Panoramik görüntülerle sergilenen İstanbul'un doğal mekânları, bu kenti, Yeşilçam melodramlarında yaşanan aşkların en güzel anlarının zemini yapar. Modernliğe bağlanan umutların sarsılmasıyla birlikte İstanbul'un öteki yüzü ortaya çıkar ve kent, adeta, masumiyetin yitirildiği büyük bir tuzağa dönüşür; hem kent hem de toplumsal çevre, melodramatik bir unsur olan "tehlikelerle dolu bir mekân" biçiminde temsil edilir.² *Vesikalı Yarım* alışılmış panoramik çekimlere yer verme-



yerek diğer Yeşilçam filmlerinden ayrılır. İstanbul bu filmde çeşitli yüzleriyle yer alır; farklı mekânlar, farklı duyguların ve anlatsal açıdan önemli olan kırılma ya da dönüşüm noktalarının ifade edilmesine eşlik eder, onları tanımlayarak canlılık kazanır: Bir öğle yemeğinde yaşanan tedirginlik anında iskeleden ayrılan vapur; ilk endişeyle başlayan uzaklaşmanın, Sabiha'nın Halil'le yüzleşme anındaki çaresizliğinin ve Halil'in bu uzaklaşmayı önleyemeyen "cevapsızlığı"nın yaşandığı boş, yüksek binalarla çevrelenmiş bir ara sokak; Halil'in karar arifelerinde sığındığı park; yaşayan ve yaşananlara kayıtsız kendi ritmini kurmuş trafiğin aktığı caddeler gibi.

Filmin anlatı uzanında üç temel mekân vardır. Bunlardan biri, Halil'in babasının manav dükkânı, ikincisi Sabiha'nın çalıştığı sazıdır. Üçüncüsü ise, Halil'le Sabiha'nın beraber yaşadıkları, Sabiha'nın evidir. Manav dükkânı Koca Mustafa Paşa'da, Sabiha'nın evi Hamalbaşı'nda, saz ise Beyoğlu'ndadır. Halil'le Sabiha'nın yaşadığı

semtler arasındaki fark, pek çok Yeşilçam melodramında var olan zengin-yoksul, modern-geleneksel gibi zıtlıkları içermez. Film Halil'in yaşadığı semtte, alt açılı bir çekimle başlar. Çerçeveye bir ağacın kuru dalları ve gökyüzü hâkimdir. Bir at arabasının sağ alt köşeden çerçeveye girişiyle birlikte kamera yukarıdan aşağıya, yavaşça dikey bir çevrinme yapar. Bu çevrinme, çerçeveye artık tümüyle giren ve göz hizasından görüntülenen arabanın hareketine koşut olan sola çevrinmeyle birleşir; hareketi izleyen birkaç çekimden sonra at arabası Halil'in babasıyla çalıştırdığı manavın önünde



durur. Bu açılış sahnesinde, Halil, yaptığı iş, arkadaş çevresi ve içinde yaşadığı toplumsal ortam gösterilir; Halil'in, arkadaşları arasındaki ağırlıklı konumu belirtilir. Halil'in hikâyesi olarak başlayan film, onun toplumsal konumuna, ilişkilerine ve göreneklerine, görüntülerle bütünleşen diyaloglar aracılığıyla vurgu yapar. Halil'in evini terk ettikten sonra açtığı tezgâh ise farklı bir ortamda, akşamları da satışın sürdüğü, civarında tek-tekçi meyhanelerin bulunduğu Beyoğlu'nda, Balık Pazarı'ndadır. Halil'in Sabiha'ya âşık olduktan sonra hayatında yaptığı değişiklik (Baba'sından uzaklaşması), yeni işini kentin başka bir kesiminde, Sabiha'nın yaşadığı yerde kurmasıyla da gösterilir. Halil için Beyoğlu, Sabiha üzerinden dile gelen birleşme/bütünleşme fantazisinin gerçekleşme umudunu ortaya koyar; çünkü Halil, Sabiha'ya gittiğinde Beyoğlu'nu seçmiş olur.

Filmin olay örgüsüne zemin teşkil eden bu iki semtin dışında

Vesikalı Yarım'de yer alan dış mekânlar, karakterlerin bazen yalnız bazen birlikte gittikleri ve çoğu kez aralarındaki ilişki üzerine düşünüp tartıştıkları yerlerdir. Bunlardan biri, Halil'in önemli kararlar arifesinde gidip hep aynı bankta oturduğu parktır. Kapalı, sakın, ketum bir kişi olarak karşımıza çıkan Halil, iki kez burada ufka ve uzaktan görünen İstanbul'a bakarak düşüncelere dalar, kimseyle paylaşmadığı sorunlarıyla baş başa kalır. Sabiha ise endişeye kapıldığı zaman kentte dolaşır, trafiğin akışı içinde, caddelerde gö-rüntülenir. Halil'in, parkta –düzenlenerek kent dokusuna katılmış



bir doğa parçasında– oturup İstanbul'a bakışı anlamlıdır. Halil'in "Sabiha fantazisi", modern büyük kentin panoramasıyla birleşir ve zıtlıklar metninin bir parçası olur: Erkek geleneğe ve aileye, Sabiha ise gece hayatına, ailenin dışına, kente aittir. Aynı nedenle, Sabiha iç muhasebesini kentin hareketli bulvarlarında yapar; modern hayatın karmaşası, onun mücadele ettiği belirsizliklerin ve kararsızlıkların görsel yolla ifadesini mümkün kılar.

Halil ve Sabiha filmin iki sahnesinde dış mekânda birlikte gö-rüntülenir. Bunlardan birinde ilk kez tartışırlar. Kendisine uzaktan bakan ve sonra dönüp giden Sabiha'yı takip eden Halil ona yetiştiginde çevreleri, aralarındaki ilişkinin çözülmekte oluşunu ifade edercesine, ıssız bir ara sokaktaki yüksek binalarla sarılmıştır. Önceki bölümde de vurgulandığı gibi, Halil'le Sabiha arasındaki iletişimsizlik kentin bu boş ve soğuk sokağıyla görselleşir. Aralarında ki uzaklık mekânsal olarak da vurgulanır ve bu sahnenin sonunda

yer alan, yalnızca bir bina duvarıyla önündeki sokağın diyagonal biçimde görüntülediği çerçeve, aralarında ortaya çıkan ve artık kapatılamayacak mesafenin, söylenmeyen sözlerin, sorulamayan soruların, endişelerin, sırların gerilimini aktarmaya yarar. Çiftin ikinci kez dış mekânda görüldüğü yer ise bir koruluktur. Bu sahnede görüntülere hâkim olan ağaçlar ve kuru dalları, karakterlerin arzularının, beklentilerinin ve bir arada olma isteklerinin karşılaştığı engelleri, içinde bulundukları kısıtılmışlığı dile getirir: "Sevgi de yetmiyormuş. Çok eskiden rastlaşacaktık..." Bu sözler söylenirken çerçeve birçok kez ağaçların gövdeleri ve dallarıyla bölünür. Bir an "Her birimiz yolumuza gitsek", sonraki an "Kimselere görünmem, seni beklerim" diyen Sabiha'yla "Yolumuz? Birleşti biliyordum" diyen Halil, bu iç çerçevelerle birbirlerinden ayrılır. Bütün filme hâkim olan ve kuru ağaçlardan, yağmurla ıslanmış yollardan anlaşılan sonbahar izlenimi, bizi *Vesikalı Yarım*'in hüznüne ve filmin "zaman"ına ortak kılar.

Beyoğlu'nun arka sokakları da *Vesikalı Yarım*'in dış çekimlerinde ağırlığı olan mekânlar arasındadır. İstanbul'un gece hayatının bir yüzünü yansıtan bu dar sokaklar, bir yandan Halil ile Sabiha'nın karşılaşmasına imkân verirken, diğer yandan kavuşmalarını imkânsız kılan farklılıklarının en çıplak gösterenlerinden birine dönüşür. Sabiha, gecenin ve bu mekânların parçasıdır. Sabiha'nın "gündüzün parçası" olması, Halil'le birlikte yaşamaya ve geceleri işe gitmemeye başlamasından sonradır. Sabiha ilk kez gündüz ışığında pazarda dolaşır; bu haliyle eskisinden farklıdır, üzerinde pardösüsü ve başında eşarbi vardır.

"Bu evi şimdi seviyorum"

Vesikalı Yarım'de karakterler, iç mekânların kullanımı aracılığıyla da tanıtılır. Filmde iki evin iç çekimleri yer alır. Sabiha'nın orta sınıf kentli yaşamın standartlarına uygun olarak döşenmiş, gösterişsiz evi bir apartman dairesidir. Sabiha'nın "sığınağı"nı, aileye ve

geçmişe olan bağlılığını sergileyen annesinin fotoğrafı süsler. Öte yandan plakları ve "pikap"ı, büfesinde içkileri vardır. Halil'le yaşamaya başladıktan sonra rafları dolan mutfağının eski düzeni, mesleğinin zorunlu kıldığı yaşam tarzının ve tek başınalığının sonucudur. Oysa Sabiha için ev, ancak bir erkekle paylaşıldığında, rafları dolduğunda, sofralar kurulduğunda, ocak tüttüğünde canlanır, "yuva" olur. Sabiha erzağı yerleştirirken şöyle der: "Halil, bu evi şimdi seviyorum. Ondan evvel, ne bileyim ben, bir barınaktı sadece. Şimdi ev oldu."



Sabiha'nın evi Halil-Sabiha ilişkisinin her aşamasına sahne olur. Önce aşklarının tadını çıkardıkları, gündelik hayatı paylaştıkları bu ev, zaman geçtikçe ortaya çıkan kopukluğun yaşandığı bir yer haline dönüşür. Masada yenilen yemeklerin, göz göze bakmaların yerini, salonun farklı noktalarında durup farklı yönlere bakarak yapılan konuşmalar alır. Evdeki kısa bir sahnede salon, anlatıda kurulan geçici dengenin bozulmasıyla birlikte Halil'le Sabiha arasındaki ilişkinin çözülüşünü anlatan bir unsur olarak kullanılmıştır. Aralarındaki tartışmadan sonra Sabiha Müjgan'a, Halil ise daha önce hiç yapmadım dediği bir şeyi yaparak yalnız başına içmeye gider. Ardından Sabiha'nın gönlünü almak üzere eve giden Halil, onu bulamaz. Bu sahne sabit kamerayla yapılan tek bir çekimden oluşur ve evin boş salonu, karşıdan, tavanı da çerçeve içine alan hafif alt açılı genel çekim ölçeğiyle görüntülenir. İçerisi karanlıktır, geride antrenin ışığı yanar ve Halil camlı kapıyı açarak salona girer;

kameraya doğru yürür, duraklar, yeniden yürür. Sabiha'nın olmadığı anladığında yüzünün büyük bir kısmı karanlıkta kalır. Sonra dönerek masadaki kül tablasında sigarasını söndürür ve geldiği gibi dışarı çıkar, camlı kapıyı kapatır. Çerçeve, boş sokağı gösteren çekimdeki gibi kısa bir süre boş kalır, arkadaki ışığın sönmesiyle ev, daha önceki karanlık haline geri döner. Bu kısa boşluk ve karanlık, daha önce iki sevgilinin paylaştığı evin artık yeniden geceleri çalışmaya başlayan Sabiha'nın "barınağı"na dönüştüğünü ifade eder.



Sabiha'nın evine ait iç çekimlerin sayısının fazlalığına karşın Halil'in evi, yalnızca filmin sonunda, iki kısa sahnede karşımıza çıkar. Halil'in karısı ve çocuklarıyla yaşadığı bu ev bir apartman dairesi değildir, geleneksel yaşam tarzının özelliklerini taşır. Evine dönen Halil, girişte ayakkabılarını çıkarır ve doğruca oturma odasına geçer. Odada bir elbise dolabı, istiflenmiş yatak, yorgan ve boydan boya bir sedir vardır. Halil, dizini kırıp sedire otururken karısı da geride, onun yer yatağını hazırlar. Ertesi gün Halil'in aynı odada sabah kahvesini içerken oturduğu bu sedir, ister istemez Sabiha'nın salonundaki kanepenin konumunu, Halil'in bu kanepedeki farklı halini ve Sabiha'yla Halil arasındaki yakın ve sıcak anları hatırlatır. Sabiha ile Halil kanepede yan yana otururken, Halil ve karısı arasında hiyerarşiye dayanan bir uzaklık vardır. Bu uzaklık görsel düzeyde de korunur. Halil'in anne ve babasının gelişyle tamamlanan bu sahnenin mekân tasarımı iki farklı dünyanın birbirin-

den ayrılmasına katkıda bulunur. Halil'in basma perdeli açık pencereden dışarı bakışı, hissettiği eksikliğe işaret eder. Ancak Halil, annesinin elini öptükten sonra bostana gitme işini üstüne alarak ait olduğu yeri kabullendiğini de belli eder.

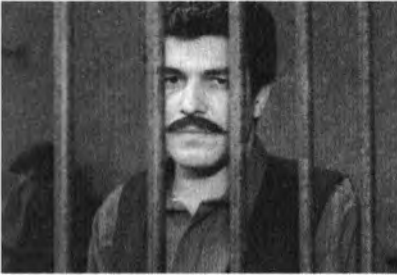
Filmde başka kapalı mekânlar da vardır: Sabiha'nın çalıştığı saz, birlikte gittikleri pavyon, gece kulübü ve lokanta, biri Halil'in alışkanlıklarının aksine yalnız içmeye gittiği diğeri Sabiha'yı arayıp bulduğu iki meyhane ve hapisane. Saz, yani Sabiha'nın iş yeri, adından da belli olduğu gibi müziğin hiç kesilmediği, kalabalık



ve hareketli bir ortamdır. Halil ve Sabiha, birlikte yaşamaya başladıktan sonra ailelerin de bulunduğu daha mazbut bir eğlence yerine giderler. Sabiha'nın giyimi ve davranışlarıyla da vurgulanan iki mekân arasındaki fark, filmin anlamı açısından önemlidir; çünkü söze dökülme de her iki karakterin evlilikle ilgili düşleri vardır ve bu mekân onların bir "evlilik oyunu" oynamalarına imkân verir. Nitekim, karı-koca rolünü benimsediklerini kanıtlamak, böyle göründüklerini onaylatmak istercesine fotoğrafçıya poz verirler. Halil, kolunu Sabiha'nın omzuna atmıştır, kendi dünyasından getirdiği tek şey olan tespih elindedir ve Sabiha'nın omzundan aşağıya sarkar. Bu fotoğraf, daha sonra Sabiha'nın tuvalet masasındaki aynanın kenarında iştirilmiş olarak karşımıza çıkar.

Vesikalı Yarım'de hapisane, öteki Yeşilçam filmlerinden farklı biçimde tasarlanmış bir mekândır.³ Alışılmış koğuş görüntülerinin yerini, Halil'in geçmek bilmeyen günlerini anlatan loş, dar bir

koridor alır. Halil'in burada geçirdiği süre belirsiz olmakla birlikte, anlatı bize bunun bir yıldan fazla olmadığını çeşitli yollarla bildirir. Sabiha'dan hiçbir haber alamayan Halil'i, herhangi bir kimseyle konuşurken, dertleşirken görmeyiz. Yalnız başına volta atarken, Sabiha'ya mektup yazarken hep yalnızdır.⁴ Çevresiyle ilişkisi anlatılmaz, çünkü parmaklıkların dikey çizgilerinin ardında sıkışmış kalmıştır; adeta zaman ve mekândan kopmuş gibidir.

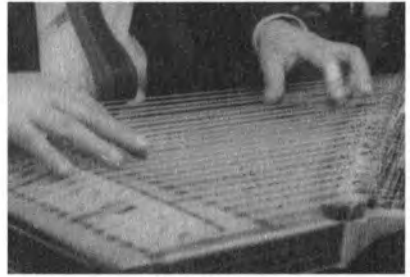


Mesafeli Bakış

Vesikalı Yarım'in gerçekçi bir görsel tarzı olduğu, öykünün ve karakterlerin belirli bir mesafeyle anlatılmasındaki özenden anlaşılır. Bu özen, filmsel dilin tüm görsel araçlarının kullanımında da karşımıza çıkar. Akad, anlatılan olaydan da öyküdeki kişilerden de uzak durmayı, öyküsünü "dışarıdan" anlatmayı seçmiştir. Filme, boy ve diz çekim ölçekleriyle desteklenen toplu çekim ölçeklerinin hâkim olması, yönetmen ve seyircinin konuya belirli bir mesafeden bakmasını sağlamaktadır. Yakın çekim ölçeği az kullanılmıştır; göğüs ve bel çekimleri, biraz daha fazla olmakla birlikte yine sınırlı sayıdadır.⁵

Yakın çekim ölçeğinin ilk örneği, Sabiha'nın çalıştığı sazın ilk görüntüsünde yer alan Müjgan'ın baş çekimidir. Bu çekim aynı za-

manda, sazin temsil edici unsurunun "kadın" olduğunun da altını çizerek. Mekânın kalabalık ve dumanlı atmosferi, Müjgan'ın kamerasına arkasını dönerek ileriye hareket etmesiyle birlikte görüntülenir. Filmdeki diğer baş çekimleri Halil'le Sabiha'ya aittir ve bunlar, her ikisinin de karar verme anlarına denk düşer. Halil parktaki bankta düşünürken, Sabiha Halil'in evli olduğunu öğrendikten sonra dalgın dalgın yürürken yakın çekimler kullanılmıştır. Sabiha'nın baş çekimlerinin çoğu onun kameraya doğru yürüyüşünden kaynaklanır. Nitekim filmin son görüntüsü de böyledir: Sabiha'nın gözyaş-



larıyla ıslanmış yüzü bize yaklaşır ve netlik alanının dışına çıktığı anda flulaşarak çerçeveyi tümüyle doldurur. Sabiha'yla Halil'in korudaki konuşma sahnesinde ise ağırlıklı olarak omuz çekimleri kullanılmıştır. Sahnenin sonunda kameraya doğru yürüyen ve baş çekim ölçeğiyle görüntülenen yine Sabiha'dır. Bu sahnede yakın çekim ölçeklerinin kullanılmasının nedeni, iki karakter arasındaki konuşmanın duygusal niteliğiyle açıklanabilir. Daha önce de belirtildiği gibi, her iki karakteri birlikte çerçeveleyen görüntülerin bir kısmı aralarındaki yakınlığa karşın önüne geçemedikleri, onları ayıran engellerin simgesi olan ağaç dallarıyla bölünmüştür. Böylece Akad, bazı sahnelerde klasik gerçekçi anlatının kodlarından yararlanıp kamerayla konusu arasındaki mesafeyi azaltarak, bizi karakterlerin duygularına ve önemli kararlarına ortak eder ya da en azından bize, düşünce sürecinin dramatik dönüşümleri hazırlayacak nitelikte olduğunu hissettirir. Ancak en duygusal anda bile Ye-

şilçam melodramlarında pek çok örneği olan ayrıntı çekimleri kullanmaz.

Filmde, bazı sahnelerin bitişinde yer alan çevrinmelerin sona erdiği anda ortaya çıkan birkaç yakın çekim örneği de bulunmaktadır. Bunlardan ikisi, saz heyetine yapılan çevrinmelerin sonunda yer alır ve kanun çalan elleri yakından görüntüler; çevrinmelerin sonu şarkıların sonuyla çakışır. Herhangi bir karakterin yer almadığı bu görüntüler bir sonraki sahneye bağlantı yapılmasını sağlar. Benzer nitelikteki bir başka örnek ise, Sabiha'nın Halil'e vasıta bu-

"Parlak olsun..."

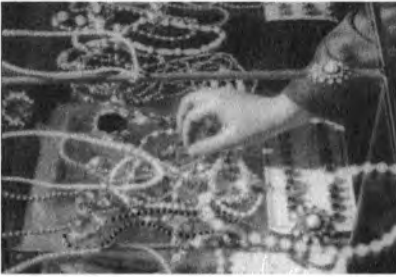


labrileceği saate kadar evinde kalabileceğini söylediği, kapı önündeki sahnede yer alır. Halil'in kapıdan girişi kısa bir çevrinmeyle izlenir; son çerçeve onun ayaklarının yakın çekimidir. Halil'in hayatında yeni bir dönem başlamaktadır.

Filmde, Akad'ın gerçekçi biçimsel yaklaşımına uygun olarak ayrıntı çekim ölçeği kullanılmamıştır. Ancak, anlatı içinde işlevi olan bazı nesneler ayrıntı çekimlerine benzer bir işlev gören yakın çekim ölçekleriyle görüntülenmiştir.' Bunlardan ilki, Sabiha'nın Halil'e hediye ettiği sigara tabakasının çekimidir. Sabiha'nın hastanede olduğu sırada, eski yaşantısına geri dönmenin kaçınılmazlığını gören Halil'in masanın üzerindeki tabakaya bakışı küçük bir çevrinmeyle gösterilmiştir. Bu çekimler, aynı sahnede kullanılan şarkının sözleriyle koştur olarak Sabiha'nın bir "anı" olduğunu vurgular. Bir başka kısa sahnede ise Halil'in Sabiha'ya aldığı yüzük benzer biçimde görüntülenmiştir. Burada çerçeve yalnızca tezgâh-

tarın elinin vitrine uzanışını ve vitrindeki takıları gösterir. Halil Sabiha'ya aldığı yüzüğün ıslıl ıslıl olmasını, yumuşak kadife bir kutuya konulmasını ister. "Parlak olsun" der; parlaklık içeride saklı kalmalı, yumuşaklık onun bütününe kapsayan bir kılıf olmalıdır. Bu biraradalık, önceki bölümde belirtildiği gibi, Halil'in iki kadınlık halinin bütünleşmesi arzusuna gönderme yapar. Halil'in Sabiha üzerinden dile gelen fantazisi, tek bir kadında "parlak"lığı ve "yumuşak"lığı bir arada bulma arzusuna dayalıdır.

Filmde çekim ölçeklerinin anlam yaratmak üzere kullanılma-



sının en çarpıcı örneği, final sahnesinde yer alır. Sabiha'nın Halil'le yeniden birleşme umuduyla manava gittiği bu sahnede, manav dükkânı ve Sabiha'nın farklı çekim ölçekleriyle sunulan görüntüleri karşılıklı kesmelerle birbirini izler. Sabiha'nın umudunu yitirishi, ona adım adım yaklaşan ve manav dükkânından aynı tempoyla uzaklaşan kamera aracılığıyla dile getirilir. Bu yaklaşma-uzaklaşma etkisi, bir noktadan itibaren kameranın konularına fiziki uzaklığının değişmesiyle değil, kullanılan merceklerdeki değişimle gerçekleştirilir. Sabiha dar açılı, Sabiha'nın hayatından uzaklaşan Halil ve manav dükkânı ise geniş açılı mercek kullanılarak çekilmiştir. Bu, manav dükkânıyla çevresini biçim bozumuna uğratarak onu gerçekte olduğundan farklı bir niteliğe büründüren tek genel çekim ölçeğidir.⁶ Bu çekim, bir karşıtlığı açığa çıkarır. Geniş açılı mercek kullanımıyla, manavın merkezde yer aldığı mahalle bütünlüğü ve tamlığıyla gösterilirken Sabiha dar açılı çekimle çevresin-

den soyutlanarak bu tamlığın dışına atılan şey olarak konumlanır. Ölçeklerin yarattığı bu zıtlık, imkânsızlığı ifade eder. Dolayısıyla, filmin bu güçlü duygusal "fark ediş" anında mesafeli görsel anlatım tarzını terk edişi ve ölçeklerin yarattığı zıtlık, imkânsızlığın ortaya çıkarılmasıyla ilişkilidir ve aynı zamanda seyirciyi Sabiha'nın iç dünyasını paylaşmaya çağırır.

Filmin, gerçekçi üslubu, kamera konumlarının nesnellik yaratacak biçimde düzenlenmesiyle de desteklenir. *Vesikalı Yarım*'de kamera, dışarıdan bakan, izleyen bir göz konumundadır. Kimi du-

"Anne babam geldi!"



rumlarda kamera konumları ya da bakış noktaları, sahnenin bütünlüğüne, anlamına ve özellikle devamlılığına katkıda bulunacak biçimde değerlendirilir. Bunun yanı sıra, zaman zaman kameranın konumu, karakterin konumuyla çakışır, eylemin akışını ve diyalogları izleyerek değişir. Halil'in evine dönüş sahnesi bu anlamda iyi bir örnektir. Önce, sağdan çerçeveye giren Halil yürüyerek gelir ve kapıyı çalar. Sonraki çekimde Halil'in oğlu kapıyı açar ve sevinçle içeriye seslenir: "Anne babam geldi!" Bu kez Halil evin içinden görüntülenir, kapı kapandığında ise kamera yeniden dışarıdadır. Halil'in eski yaşamı, onu kapatan, sarıp sarmalayan evinde, kaldığı yerden devam eder.

Filmde genellikle göz hizasından yapılan çekimlerin kullanılmış olmasına karşın, kimi yerde alt açılı çekimlere de yer verilmesi nesnelliği bozmaz. Çünkü bu tarz çerçeveler, bir yandan gökyüzünü ve tavanları da görüntüye dahil ederek üçüncü boyut izleni-

mini artırırken, diğer yandan karakterlerin ruh hallerinin dışavurumuna yardımcı olur. Alt açılı çekimlerin büyük kısmı, daha çok Halil'in hikâyesinin öne çıktığı filmin ilk yarısında yer alır ve bunlar Halil'in yer aldığı çerçevelerdir. Halil'in Sabiha'yı bıçakladığı sahneden sonra gelen çekimde kamera alt açılı bir konuma yerleştirilmiştir; bu açı sayesinde çerçevenin solunda yer alan Halil'in ardında cami ve minareler çerçeveye girer. Bu görüntü, Halil'in eski hayatına, Baba'sının manav dükkânına geri döneceğinin habercisi gibidir. Sabiha da birkaç kez alt açıyla görüntülenir. Filmin sonuna



doğru aynaya bakarak "Beni görünce gelecek" dediği çekim buna örnek gösterilebilir; burada Sabiha'nın kendi çekiciliğine ve aşklarının gücüne duyduğu güven, hem sözleriyle hem de çekim açısıyla vurgulanır. Bu örnekler, Akad'ın, karakterlerin iç dünyalarını söze yer bırakmadan ya da sözü destekler biçimde anlatmak için kamera konumlarından yararlandığını gösterir. Bunun yanı sıra, kamerayı normal bakış hizasının biraz altına yerleştirerek yapılan çekimler, aşağıda açıklanacağı gibi, çerçeve dışını değerlendirme açısından yönetmenin biçimsel tarzının bir parçasıdır.

Vesikalı Yarım'in birkaç sahnesinde karakterler arasındaki uzaklaşma, kamera konumlarıyla ve ölçeklerle de desteklenen uzaktan bakışlar aracılığıyla anlatılır. Önceki bölümde de belirtildiği gibi, iletişim koptuğunda, başka bir deyişle düşünceler ve endişeler dile getirilemediğinde karakterler birbirlerine uzaktan bakar. Bu sahnelerde kamera konumlarındaki nesnel tavır korunur;

bakan ve bakılan, filme hâkim olan temel ölçekler aracılığıyla görüntülenir. İlk örnek, Halil'in Sabiha'yla yaşamaya karar verdikten sonra manav dükkânına gelerek uzaktan babasını izlediği, sonra da dönüp gittiği sahnede karşımıza çıkar. Halil, babasına içini açamaz, kararını onun yüzüne karşı söyleyemez. Halil ile babası arasında ortaya çıkan kopukluk böyle başlar ve o andan itibaren baba oğul, filmin son sahnelerine kadar birbirleriyle konuşmaz. Baba da bir kez Halil'e uzaktan bakar. Oğlunu merak etse de yüz yüze gelip konuşmayı, onu mahcup duruma düşürmeyi arzu etmez. Tezgâhı başındaki Halil, babasını fark ettiğinde babanın görüntüsü yoldan geçen bir araçla kapanır; araç çerçeveden çıktığında baba yerinde değildir. Bir başka sahnede, bu kez Sabiha uzaktan Halil'i izler. Onunla yüzleşmeye, evli olup olmadığını sormaya cesaret edemez. Sabiha, bir süre Halil'e bakar ve arkasını dönüp yürür; Halil'in Sabiha'yı takip edişiyile devam eden sahne, aralarında ortaya çıkan ve sadece sorular içeren bir tartışmayla noktalanır. Sabiha, Halil'in evli olup olmadığını doğrudan ona sorarak öğrenme cesaretini gösteremez ama daha sonra manav dükkânına gitmeyi göze alır. Bu sahnede önce Sabiha'yı sonra da manavdaki baba ve torunlarını gösteren iki çekim birbirini izler. Manavı daha yakın ölçekte gösteren ikinci çekimin sonunda yapılan kısa çevrinme Sabiha'yı da çerçeveye alır. Sabiha, kendisini tanımadığını düşündüğü babaya yaklaşabilmiştir. Bu çevrinmeyle Sabiha'nın dede ve torunlar arasındaki konuşmayı duyduğunu anlarız; Halil'in evli olduğuna dair kuşkuları doğrulanır. Baba kesekâğıdını doldururken bir müşteri gibi davranan Sabiha'ya bakmadan "Halil nasıl?" diye sorar. Sabiha'nın üçüncü uzaktan bakışı ise daha önce birçok kez söyü edilen sahnede yer alır. Sabiha bu defa, babası ve çocuklarıyla birlikte olan Halil'e uzaktan bakar. Ancak, burada Sabiha'yla umutları arasına giren mesafe, bir yandan ölçek değişimleriyle diğeryandan da "uzaktan bakış" aracılığıyla aktarılrken önceki örneklerden farklı olarak nesnellikten uzaklaşmıştır. Baba Sabiha'yı görür, daha sonra kucağındaki torununu yere bırakarak dükkânın önündeki birkaç basamağı iner ve doğrudan Sabiha'ya bakar. Bu, kurumsal olanın, bir diğerydeyişle simgeselin temsilcisi Baba'nın "güçlü" ba-

kışdır; Baba, gelenğin egemen olduğu alanın sınırını belirler. Böylece Sabiha'ya tamamiyle geri çekilmekten ve Halil'i ailesiyle birlikte bırakmaktan başka bir seçenek kalmaz. Bu andan itibaren kameranın, pozisyonu yerine merceği değişir. Sabiha'nın yakın çekimleriyle manavın toplu çekimleri birbirini izler. Son noktada, Halil ve ailesini geniş açılı merceklerle görüntüleyen genel çekimde kamera bir anlamda Sabiha'nın konumuyla, hatta bakışıyla örtüşür. Manav ve içindekiler parçası oldukları mahallenin ortasında yerlerini alır, anlatı çemberi Sabiha'yı dışarda bırakacak biçimde kapanır. Sabiha'nın yüzü ise teleobjektifle elde edilen baş çekimi aracılığıyla çevresinden yalıtılır.

"Bir sigara içebilir miyim?

Yakar mısın?"

Yukarıda da belirtildiği gibi, kamera, film boyunca konusunu genellikle normal bir bakış açısından ve karşıdan görüntüler. Nitekim, Halil'in Sabiha'yı görerek onun büyüüne kapıldığı sahnede bile kamera konumu tamamen öznel değildir. Kesmelerle Halil ve Sabiha'yı art arda görüntüleyen bu çekimlerde karakterler doğrudan kameraya bakmazlar. Bununla birlikte, kameranın bakış noktaları Halil'inkine ve Sabiha'ninkine oldukça yakındır. Halil'le Sabiha'nın karşılaşması, her ikisinin de yaşamını değiştirecek ve filmin dramatik gerilimini ortaya çıkaracak olması açısından çok önemlidir. Arkadaşları sazdan ayrıldıktan sonra Halil toplu çekim ölçeğiyle çerçevenin sağ önündeki masada görüntülenir; sol arkada ise Müjgan bir grup erkeğin yanında oturmaktadır. Bu çerçevede, derinlemesine yerleştirilen figürler, önde şişe ve bardak, geride masada oturan Halil ve daha geride bir başka masa, üç ayrı düzlem oluşturur. Ayrıca, arka düzlemde soldan bir kadın gelip geçerken sağdan garsonun çerçeveye girerek Müjgan'ın oturduğu masaya yönelmesi, sabit kamerayla yapılan bu uzun çekime hareket kazandırır. Halil, başını arkaya çevirerek garsona bakar; garson Halil'i

fark ettiğinde, ikisinin bakışlarının çakışması aracılığıyla derinlik etkisi güçlenir. Önüne dönen Halil, çerçevenin sağından dışarı doğru bakarken irkilir, yerinden doğrulurken sesler kaybolur. Buradan Sabiha'nın göğüs çekim ölçekli görüntüsüne geçilir. Geçiş sağlayan kesmeye, dumanlar içinde ve elinde sigarayla beliren Sabiha'nın "Bir sigara içebilir miyim?" sorusu eşlik eder. Halil'in hayranlık dolu yüzünü, sigarayı ağzına götüren Sabiha'nın "Yakar mısın?" deyişini, Halil'in çakmağını çıkarışını, Sabiha'nın öne doğru eğilmesini gösteren çekimler birbirini izler. Bunların ardından gelen çekimde, her iki karakter aynı çerçeve içinde görüntülenirken Halil Sabiha'nın sigarasını yakar; Sabiha masaya oturur. Son çekim sürerken öne doğru ilerleyerek Halil'in masasına gelen garsonun, "Abicim, ne emretmiştiniz?" diye sormasıyla birlikte mekânın sesleri yeniden işitilmeye başlar. İki esas karakterin karşılaşma anında seyirci daha çok Halil'in konumundadır ve Halil gibi seyirci de Sabiha'yla ilk kez karşılaşmaktadır. Burada öznellik ses aracılığıyla yaratılır. Halil'in gördüğü karşısında hissettiklerinin şiddeti ya da bir anda kendinden geçişi, onun çevresiyle ilişkisinin kesilişi aracılığıyla anlatılmış olur. Sabiha'nın sigarasının dumanları bu anı daha da gerçekdışı kılar. Ancak bu durum uzun sürmez ve büyü garsonun gelişiyile bozulur. Büyülenme anı, mercek kullanımıyla vurgulanmıştır. Seslerin kesildiği süre içinde Sabiha ve Halil dar açılı mercek aracılığıyla görüntülendikleri için, bulundukları çerçeveler içinde derinlik ortadan kalkmış, başlarının arkasındaki netlik kaybolmuştur.⁷

Üç Boyutlu Dünya

Mizansene önem veren bir yönetmen olarak Akad, *Vesikalı Yarım*'de çerçeve içi hareketleri ve derinlemesine görüntü düzenlemesini, klasik gerçekçi anlatının uylarımlarına uygun olarak gerçekleştirmiştir. Buna karşın "açık form"lar kullanarak kendi gerçekçi üslubundaki farklılığı da ortaya koyar. Filmin dramatik dönüşümleri

açısından önemli olan bazı sahnelerinde bu üç unsur bir arada değerlendirilir. Birkaç kez tekrar edilen bu uygulama, karakterlerin kameraya doğru yürümesine dayanır. Bu sahnelerde derinlemesine görüntü düzenlemesinin hâkim olduğu çerçeveler yine toplu çekim ölçeğinde olmasına karşın, karakterin kameraya/seyirciye doğru giderek yaklaşması, o anın duygusal etkisini artırır. Aynı zamanda, karakterlerin kameranın yanından geçerek çerçevenin önünden dışarı çıkması, açık form oluşturarak üç boyutlu uzam duygusunu güçlendirir.



Akad'ın *Vesikalı Yarım*'deki gerçekçi mizansen anlayışını ortaya koyan uygulamalarının başında, çerçeve içinde genel olarak üç düzlem oluşturması gelir. Örneğin, sazdaki sahnelerden birinde, çerçevenin sol kenarında arkası dönük olarak yer alan bir kadının, sahnedeki şarkıcıyı alkışlarken ellerinin çerçevenin önünde belirmesi birinci düzlemi, aynı kadının daha gerisinde ve sağdaki masalarda oturan diğer müşteriler ikinci düzlemi ve en arkada yer alan sahnedeki saz heyeti üçüncü düzlemi yaratır. Çerçeve içinde yer alan her şey netlik alanı içindedir. Daha sonra, çerçeveye sağdan bir çiçekçi girerek ellerin sahibine bir çiçek demeti uzatır. Böylece, derinlemesine görüntü düzenlemesi açık form kullanımıyla birleşerek gerçeklik duygusunu artırır. Sazdaki öteki sahnelerde de bu çok katmanlı kompozisyon anlayışı geçerlidir. Böylelikle, ana eylem çerçevenin merkezine, derinlemesine sıralanan düzlemlerin ortasına yerleştirilir; toplu çekim ölçeğinde etraflarındaki dün-

yanın hareketleriyle kuşatılan karakterlerin öndeki ve arkadaki eylemlerle ilişkisi kurulur; bu durum gerçekmişgibiliği (*verisimilitude*) yaratır. Halil'i manavda çalışırken gösteren çekimlerde de benzer bir düzenleme vardır. Filmin başında yer alan ilk örnekte, Halil'in at arabasıyla manava gelişi toplu çekim ölçeğinde ve manavın içinden görüntülenir. Tavandan sallanan bir dizi portakal filesinin diyagonal düzenlenişi aracılığıyla bakış, geride, arabadan inen Halil'e yönelir. İkincisinde ise Halil filelerden birine vurur ve ileri geri sallanmasını sağlar. Böylece, nesnelerin düzenlenişi ve



kamera konumu aracılığıyla elde edilen derinlik etkisi filenin hareketiyle güçlenirken Halil'in neşeli ruh hali de anlatılmış olur. Bir başka örnek, Halil'in evine dönmesinin ardından ev içindeki sahne- de karşımıza çıkar. Halil'i, sağ önde, sedirde otururken görüntüleyen bu toplu çekimde yatağı seren karısı ikinci düzlemde yer alır; daha geride aralık kapıdan merakla içeri bakan oğlunun yüzü üçüncü düzlemi oluşturur. Bu kompozisyon, Halil, karısı ve çocukları arasındaki hiyerarşinin altını bir kez daha çizer.

Filmde alan derinliğinin sağlanması, özellikle toplu çekim ölçekli çerçevelerde, hareketlerin düzenlenmesinde çeşitlilik yaratma fırsatı da verir; görüntüdeki kişiler ve nesneler arasındaki ilişkilerin sergilenmesini mümkün kılar. Sazdaki sahnelerde, ikiden fazla eylem ya da hareket, kameradan öteye yine farklı düzlemler yaratacak biçimde yerleştirilir. Masada oturan Halil ve arkadaşlarının ya da Halil'in ve Sabiha'nın karşısında sabit bir konumda yer

alan kameranın önünden, genellikle çerçevenin solundan sağına, masaların arkasından benzeri yönde ve bazen aksi yönde gidip-gelen kişiler, hem sahnenin inandırıcılığını artırır hem de karakterleri çevrenin bir parçası haline getirir.

İkili çekimlerde ya da daha yakın çekim ölçeklerinde ise karakterler, sahnenin içerdiği anlama uygun olarak eşitsiz ya da eşit konumları vurgulanacak biçimde yerleştirilir. Örneğin, Sabiha'yla Halil'in birlikte yaşamaya başlamalarına kadar olan bölümde Halil'in çerçevenin sağına ya da soluna ve öne yerleştirildiği görülür.



Ancak, Halil'in ailesinden ve işinden uzaklaşıp Sabiha'yla birlikte yaşamaya başlamasından sonra çerçeve içindeki konumunda belirgin bir değişim gözlenmektedir. Örneğin, Halil'le Sabiha'nın yatak odasındaki tuvalet aynası önünde yaptıkları bir konuşmanın görüntülediği sahnenin düzenlenişi, karakterler arasındaki ilişkinin ifade edilişi açısından önemlidir. Toplu çekim ölçeğinde sabit çerçeve ile gerçekleştirilen bu sahnede Halil'in para kazanma sorumluluğu ve babasıyla ilişkisi konuşulur. Çerçeve, ayakta duran Sabiha ve aynadaki görüntüsü vardır; Halil çerçevenin solundadır ve oturmaktadır. Sabiha kendi birikmiş parasının ikisine de yeteceğini söylediğinde Halil itiraz eder. Bunun üzerine Sabiha Halil'in dizlerine kapanarak onun kararlarını onayladığını, geri çekildiğini belli eder. Artık çerçeve içinde tek bir Sabiha vardır ve Halil'e göre çerçevenin alt kısmındadır.

Kameraya doğru yürüyüşler de derinlik etkisini artırır. *Vesika-*

lı Yarım'in birçok sahnesi, karakterlerin sabit duran kameraya doğru yürüyerek çerçevenin önünden dışarı çıkışlarıyla sonuçlanır. Bu çekimlerde karakterlerin yüzü kısa bir an da olsa çerçeveyi kaplar ve seyirciyle yakın bir ilişkinin kurulmasına yol açar. Ancak baş çekim ölçeği oluşturan bu uygulamada, karakterin hareketinin devamlılığı ve derinlemesine görüntü düzenlemesiyle eklemlenmesi çekimin nesnelliğinin ortadan kalkmasını engeller. Nitekim, filmin son görüntüleri de bu biçimde gerçekleştirilmiş ve Sabiha'nın göz yaşlarıyla ıslanmış hüznü yüzü kameraya/seyirciye giderek yaklaşmış, son anda netlik alanı dışına çıkarak flulaşmıştır. Sabiha'nın bu kısa baş çekim ölçeğindeki bulanık yüzü, onun bundan sonra ne yapacağı hakkında hiçbir fikir vermez. Anlatı çözümlemesi bölümünde de belirtildiği gibi, bu sahne pekâlâ bir başka filmin başlangıç sahnesi de olabilir.

Hareketsizliğin İçindeki Hareket

Vesikalı Yarım'in görsel anlatımında dikkati çeken özelliklerden bir diğeri, kamera hareketlerinin çevrinmelerle sınırlı olması ve bunların da kısa ve yalın biçimde kullanılmasıdır. Filmde, kaydırmalara ve özellikle dönemin Yeşilçam filmlerinde sıkça başvurulmuş optik kaydırmaya (*zoom*) yer verilmemiştir. Ancak filmde fark edilemeyecek kadar kısa süren iki optik kaydırma vardır. Bunlar, filmin ve öykünün önemli bir dönüm noktasında yer alır. Birincisi, Müjgan'ın Halil'in arkadaşlarıyla pavyonda konuştuğu sahnede toplu çekim ölçeğiyle yapılan çekimin sonunda Müjgan'ın şaşkınlıkla "Bir de evli mi?" diyerek ayağa kalktığına ona yapılan kısa bir ileri optik kaydırmadır. İkincisi ise bir sonraki, yani Müjgan'ın onlardan duyduklarını Sabiha'ya anlattığı sahnede yer alır. Ayaktayken yerine oturan Sabiha'dan geriye aynı kısalıkta ve simetrik bir geriye kaydırma yapılır. Böylece sözün etkisi vurgulandığı gibi iki sahne hem ölçekler hem çerçeve içi hem de optik hareketler aracılığıyla birleşmiş ve devamlılık sağlanmış olur. Ayrıntı çekim ölçe-

ğinin kullanılmadığı filmde optik kaydırmaya gerek duyulmaz. Filmde kameranın işlevi, hareket yaratmak ya da konuya merak unsuru katmak değil, önündeki kurmaca dünyada olup bitenleri kaydetmektir. Kameranın bu şekilde kullanılması, daha önce belirtildiği gibi, Akad'ın üslubunun en belirgin özelliğidir. Öyküdeki gerilimi olaylar ve eylemlerle değil, temanın kuruluş süreciyle yaratan Akad, anları, durumları, halleri sabit ve olabildiğince nesnel bir noktadan anlatmayı seçer. Kamerayı karakterlere yaklaştırmak yerine karakterleri kameraya yaklaştırır. Sahnelerin duygusal niteliği, esas olarak mizansen ve kamera konumlarındaki değişimler aracılığıyla ortaya konur. Derinlemesine görüntü düzenlemesine ve çerçeve içindeki düzlemlerin birbiriyle ilişkisine dayalı bir mizansen anlayışı, toplu çekim ölçekli, uzun sabit çekimleri beraberinde getirir. Böylece seyirci, ileri geri kaydırmalar ya da hızlı bir kurguyla yönlendirilmeden, çerçevenin içini yeterince değerlendirebilme imkânı bulur. Çevrinmeler de aynı anlayışla kullanılır. Kamera, insan gözünün dikkat aracılığıyla yönleneceği gibi hareketleri yavaşça izler. Çekim sürelerinin uzunluğu ve hareketi izleyen yavaş çevrinmeler hem Akad'ın gerçekçi üslubunun gücünü artırır, hem de *Vesikalı Yarım*'in hüznünlü atmosferini yaratan unsurların başında gelen sakin tempoyu inşa eder. Yalın bir öykü yalın bir film diliyle anlatılmış olur.

Kamera hareketlerinin sunduğu imkânlardan gerektiği yerde yararlanan Akad, filmin bir sahnesinde çevrinmeyi farklı bir niyetle kullanır ve kurguyu aradan çıkararak, çekimin bütünlüğünü kesmeyle bozmadan istediği etkiyi yaratır. Bu sahnenin başında Sabiha'yı, daha önce Halil'i izleyişinde olduğu gibi, bel çekim ölçeğinde başında eşarblı bir yere bakarken görürüz. Kesmelerle önce onun baktığı yer olan manavın toplu çekimine, sonra torunlarıyla konuşan Halil'in babasının daha yakın ölçekli görüntüsüne geçilir. Yaşlı adam torunlarına, "Haydi eve! Annenize söyleyin, dedeniz erken gelecek" diyerek eve gitmelerini söyler. Çocuklar çerçevenin sağından çıkarlarken kamera onları izlemek üzere sağa kısa bir çevrinme yapar. Çevrinme bittiğinde oluşan yeni çerçevede artık Sabiha da vardır. Konuşulanları duyduğu anlaşılan Sabiha çerçeveye

girmiştir. Böylece, kesme yerine geçen kamera hareketi bir gerçeğin açıklanmasında rol oynar. Filmin ritmi, kamera hareketlerine ve kısa çekimlerden oluşan bir kurgu anlayışına değil, çerçeve içi hareketlerin düzenlenişine ve devamlılık kurgusuna dayalı olarak ortaya çıkar.

Açık Formlar

Vesikalı Yarım'in özellikle toplu çekim ölçeklerinin söz konusu olduğu sahnelerde dikkati çeken noktalardan biri de açık form kullanımıdır. Çerçeveyi gerçekliğe açılan bir *pencere* gibi gören açık form anlayışında, görüntülenen konunun önünde ya da arkasında çerçevenin sağından ve solundan olmak üzere dışarı doğru bir hareketlilik söz konusudur. *Vesikalı Yarım*'de de, hem iç hem de dış mekân çekimlerinde böyle bir hareketlilik görülmektedir. Özellikle kapalı mekân çekimlerinde, sazdaki sahnelerde sıkça yer verilen açık formlara başka sahnelerde de rastlanır. Açık çerçeve kullanımı, mekânı seyircinin zihninde genişleterek gerçeklik duygusunu artırır. Ancak çerçeve içine ve dışına yönelen bu hareketlerin, önceden titizlikle hesaplandığı anlaşılmaktadır ve bu durum yönetmenin mizansene verdiği önemi gösterir.

Yukarıda da değinildiği gibi, açık formların kullanılması filmin biçimsel üslubu açısından önemlidir. Filmin harekete dayalı dinamizmi kamera hareketlerine ve kurguya dayandırılmamış, genellikle uzun çekimlerle kurulan sahnelerin ritmi çerçeve içi çok yönlü hareketlerle elde edilmiştir. Çekimlerin içerdiği merkezi eylemin önünde ve arkasında sürekli olarak başka karakterlerin hareketleri yer alır. Bu, yalnızca hareketlerin, toplu çekim ölçekleriyle yapılan çekimlerde sağdan ve soldan çerçeve içine giriş ve çıkışlarıyla değil, kişilerin kameranın çok yakınından, hemen önünden geçirilmesiyle de desteklenmektedir. Filmde hâkim olan toplu çekim ölçekli ve sabit kamera konumlarıyla elde edilen görüntülerde gerçekçi bir mekân ya da uzam duygusunun yaratılmasında bu yöntem kullanılır. Ayrıca, karakterlerin çerçeve içinde, kameraya

doğru hareket etmesi ve çerçevenin önünden görüntüden çıkması da aynı etkiyi güçlendirir. Örneğin, Halil'in Sabiha'nın çalıştığı saza ikinci kez gittiği sahnenin son çekimi böyledir. Halil Sabiha'ya para karşılığı birlikte olma isteğini iletir ve reddedilir. Halil sazdan çıkar. Kameraya arkasını dönerek sokak boyunca yürüyerek uzaklaşır. Daha sonra Sabiha, Müjgan ve bir grup erkekle dışarı çıkar ve köşeyi dönmekte olan Halil'i fark eder. Bundan sonra kesmeyle geçilen bir başka sokak, derinlemesine çerçeveyi doldurur. Halil kameraya doğru yürürken geriden köşeyi dönen Sabiha ona sesle-



nir. Halil, çerçevenin merkezinde durur ve arkasına bakar. Sabiha Halil'in yanına gelir, elini tutar, başını onun omzuna yaslar ve birlikte kameraya doğru yürürler, tümünü kapladıkları çerçevenin önünden dışarı çıkarlar. Halil'le Sabiha'nın çerçeveden çıkışı hem sonraki sahneye geçişte bir noktalama işareti işlevi görür hem de aralarındaki ilişkinin başladığını bildirir; kesmeyle geçilen yeni sahnede Halil'i parkta oturmuş düşünürken gördüğümüzde bir kararın eşliğinde olduğunu anlarız. Başka bir açıklamaya gerek kalmaksızın olay örgüsünde yeni bir aşamaya geçilir.

Kısaca Akad, *Vesikalı Yarım*'in mizansenini gerçekleştirirken, çerçevenin sunduğu seçme ve düzenleme imkânından tümüyle yararlanmış, rastlantısallığa, kendiliğindenliğe hemen hemen hiç yer vermemiştir. Her şey titizlikle planlanmış, hangi oyuncunun hangi yöne hareket edeceği, o sırada bir diğerrinin nereye bakacağı, kimin çerçeveden çıkacağı belirlenmiştir.

Aydınlatmanın Dramatik Etkisi

Vesikalı Yarım'de filmin duygusal atmosferini yaratan görüntüye dayalı unsurlardan biri de ışığın kullanımıdır.⁸ Geleneksel anlamda, popüler filmlerin gerek öykü gerekse görüntü açısından seyircinin aklını karıştırmayacak biçimde açık ve anlaşılır olması beklenir; bu da genel aydınlatma yöntemini öncelikli kılar. Ancak daha ilk yıllardan itibaren ışığın, filmin atmosferini, dramatik etkisini yaratmadaki önemi ve seyircinin hem karakterlerle hem de "durum"la özdeşleşmesini sağlama konusunda sunduğu olanaklar anlaşıldığı içindir ki bazı sahneler, ışık kaynaklarının yeri, niteliği ve ışık yönlerindeki çeşitlenmeler aracılığıyla farklı biçimlerde aydınlatılır. Bunun yanı sıra çerçeve içindeki aydınlık/karanlık bölgelerin yarattığı yüzeyler aracılığıyla ortaya çıkan derinlik etkisi de klasik gerçekçi tarzın vazgeçilmez bir unsurudur. Hem teknik olanakların sınırlılığı hem de iç işleyişin kendine özgü koşulları, Yeşilçam filmlerinde ağırlıklı olarak genel aydınlatmanın tercih edilmesine neden olmuştur.⁹ *Vesikalı Yarım*'de Akad'ın, derinlemesine görüntü düzenlemesi ve oyuncu hareketlerini esas alan görsel tarzı, bu sınırlılıkların aşılmasına imkân vermiştir.

Vesikalı Yarım'de ışık konusunda söylenecek ilk şey, filmde esas olarak zamana ve mekâna uyan gerçekçi bir aydınlatma yöntemine başvurulduğudur. Bununla birlikte, filmdeki ışık kullanımının ilk anda dikkati çekmeyen ancak yakından bakıldığında ortaya çıkan özelliği, bazı sahnelerde taşıdığı dramatik niteliktir. Film, özellikle iç mekân çekimlerindeki ışık kullanımı nedeniyle Yeşilçam melodramlarının diğer örneklerinden farklılaşır. *Vesikalı Yarım*'de ışık, görsel ve dramatik etki yaratacak biçimde kullanılmış, bazı sahnelerdeki üçüncü boyut izlenimi aydınlatmanın katkısıyla güçlenmiştir. Beyoğlu sokaklarındaki gece çekimleri böyledir. Bu çekimlerde her zaman diyagonal bir düzenleme yapılmış, bar ve pavyonların neon ışıklı tabelaları derinliğin yaratılmasına imkân vermiştir.

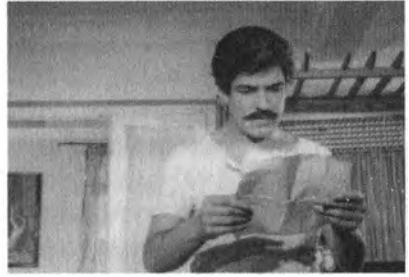
Halil'in Sabiha'nın evine gittiği ilk gece salondaki sahne, duygusal havanın yaratılmasında ışığın kullanılışına iyi bir örnektir. Çerçevenin sağında, geride, kapalı kapının buzlu camından gelen ışık derinlik oluşturur ve içeride üzerini değiştiren Sabiha'nın gölgesi cama vurur. Halil, cama vuran bedenin yansımalarını görmezden gelmeye çalışır ve başını çevirerek çerçevenin loş olan sol kısmına doğru ilerler. Aydınlık ve karanlık bölgeler arasındaki ilişki, ön ve arkadaki aydınlık noktalarla ve hareketle birleşerek çerçeve içinde çeşitli düzlemlerin oluşmasını sağlar. Başka bir örnek, Sabi-



ha'nın kentin caddelerinde düşünerek, dalgın dolaştığı sahneden sonra gelir. Sabiha evde Halil'e ertesi gün bir arkadaşının nikâhına gideceğini söyler ve evlilik üzerine bir konuşma açar. Daha sonraki çekimde çerçevenin aydınlık kısmı, Sabiha'yı çevreleyen arka ve sağ tarafıdır. Yatak odasının ışığının önünde süslü sabahlığıyla ayakta duran Sabiha kendine içki koyar. Halil, önde kanepede sigara içerek gazete okumaktadır, başının etrafı ve çerçevenin sol arkası loştur; gazetenin üzerine biraz ışık düşer. Halil'in yüzü, bu örnekte de olduğu gibi bazen, özellikle ev içi ve gece sahnelerinde gölgede kalır; çünkü belirsizliğin kaynağı Halil'dir. İletişimin kopuşuna neden olan, onun evliliğini bir sır gibi saklayışı, Sabiha'yla yüzleşemeyişidir. Benzer başka sahnelerde olduğu gibi, burada da cazibesıyla ve kokusuyla Halil'i etkileyen Sabiha'nın yüzüne ve bedenine dikkat çekmek istendiği ileri sürülebilir. Sabiha'nın yüzünün her zaman aydınlık olması, bazen özel bir biçimde parlak ola-

rak görüntülenmesi, Türkân Şoray'ın bulunduğu birçok sahnede "yıldız aydınlatması" varmış gibi bir etki yaratır. Örneğin, yeniden sazda çalışmaya başlayan Sabiha kendisini aramaya gelen Halil'i reddedişinin ardından, yanındaki erkeğe onun kendisi için ne ifade ettiğini "Sevgilimdi, dostumdu, kocamdı..." diye açıklarken ve bir sonraki çekimde, "Gitti, bir daha aramaz" derken, yüzü dramatik biçimde aydınlatılmış, üst açılı anahtar ışık kullanılmıştır.

Vesikalı Yarım'deki dramatik aydınlatma uygulamasının bir diğer örneği de iki karakterin birlikte geçirdikleri son geceyi anlatan



sahnedir. Yeniden sazda çalışmaya başlayan Sabiha masasına gelen Halil'i reddeder, ama yaptığına pişman olup onun ardından eve koşar. Salona girdiğinde Halil her zamanki yerinde, çerçevenin önündeki kanepede oturmaktadır; salon büyük ölçüde karanlıktır. Sabiha konuşmadan onun yanına gider, dizlerine yaslanır. İlişkinin geldiği bu can alıcı noktada, Halil ve Sabiha ışığı yakıp birbirlerinin yüzüne bakmaktan çekinirler. Loş salon daha önceki neşe ve umut dolu havasını kaybetmiş, "gündüz" yeniden "gece"ye dönmüştür. Halil ertesi sabah uyandığında yatak odası parlak biçimde aydınlanmıştır. İki sahne arasındaki bu keskin geçiş önce yeni bir başlangıca işaret ediyor gibi görünse de Halil Sabiha'nın veda mektubunu bulduğunda ışık göz kamaştırıcılığından sıyrılarak çığ bir halle dönüşür. Aydınlatmayla yaratılan zıtlık, Halil'in ve seyircinin beklentilerinin boşa çıkışına eşlik eder.

Vesikalı Yarım'de ışık bir başka işlev daha yüklenir; Halil-Sa-

biha ilişkisine, olay örgüsüne paralel olarak gece-gündüz, aydınlık-karanlık döngüsü eşlik eder. Filmin ilk sahneleri gündüz-gece-gündüz biçiminde kurulmuştur. Sabiha gece, Halil ise gündüzle eşleşir. Birlikte yaşamaya başlamalarıyla birlikte dış çekimlerde gece görüntüleri azalır. Halil'in saldırıya uğradığı kavga sahnesi bir yana bırakılırsa, gece görüntüleri filmin sonunda geri gelir. Yukarıda da belirtildiği gibi iki sevgilinin son kez bir arada oldukları gece, salon karanlıktır. Sabiha'nın mektubunu bulmasından sonra Halil'i karanlık ortamlarda görmeye devam ederiz. Hapishanede geçirdiği süre, karanlık koğuşunda, koridorlarda gölgeler içinde, parmaklıkların ardındaki Halil'in görüntüleriyle aktarılır. Sabiha'yı hastahane ziyaret edemeyen, büyük ihtimalle Sabiha'nın ertesi sabah çıkacağını bilen Halil, bir gece vakti evine döner. Halil'in dünyasında başlayan öykü, gündüz, Sabiha'nın son görüntüleriyle kapanır.

Vesikalı Yarım'de, aydınlatmanın yanı sıra çevre düzeni, kostüm ve makyaj da filmin *diegetic* dünyasının gerçekçi biçimde kurulmasını sağlayan unsurlardır (bkz. not 14, s. 169). Yukarıda belirtildiği gibi, saz, pavyon, Sabiha'nın ve Halil'in evleri gibi kapalı mekânların çevre düzenlemeleri gerçekçidir. Söz konusu mekânların fazla bir müdahaleye gerek duyulmaksızın kullanılan, içinde yaşanan gerçek mekânlar olduğu anlaşılmaktadır. Filmin karakterleri de, içinde bulundukları ortamlara uygun giyim tarzına ve davranış biçimine sahiptir. Yalnızca filmin sonunda görülen Halil'in karısı, baş örtüsü, üzerine hırka giydiği entarisi ve kalın çoraplarıyla aileyi temsil eder; bu hali, o mahallenin yaşam tarzına uygundur. Halil, bıyığı, giyimi, ağızlığı ve tespihi, ağır davranışları, zaman zaman elini göğsüne koyuşu ve suskunluğuyla, mahallelilikle temsil edilen kültürle, o kültürün terbiyesiyle uyum içindedir. Koptuğunda onu yeniden dizen Sabiha aracılığıyla tespih, benimsenen rollerin bir göstereni olur. Sabiha'nın evinde ise, üstünde içki şişelerinin bulunduğu büfe ve içki içip yemek yerken müzik dinledikleri "pikap", Sabiha'nın süslü gecelikleriyle birleşerek farklı bir yaşam tarzını sergiler. Sabiha'nın abartılı makyajı gündüz sahnelerinde silinir. Giyimi, saçları, tavır ve davranışları, hayatını kazandığı işi yaparkenki halinden farklıdır; Sabiha, Halil'le birlikteyken ken-

disi için düşlediği biçimde yaşar. Sabiha'nın saç renginin pavyonda çalışırken daha sarı, evdeyken daha koyu olarak görülmesi de anlatı açısından anlamlıdır. Sarı saç renginin uyuşumsuz bir kod olarak genellikle *femme fatale* kadınlara özgü kullanımı bu filmde de geçerlidir.

Devamlılık Kurgusu

Filmsel anlatımın temel araçlarından biri de kurgudur. Kurgu, filmde zamanın, mekânın, temponun ve ritmin oluşturulmasında, dramatik anlamda dikkatin yönlendirilmesinde, seyircinin konumlandırıldığı bakış noktasının yaratılmasında ve devamlılığın sağlanmasında önemli bir işleve sahiptir.¹⁰ Klasik filmsel anlatımın temelinde devamlılık kurgusu yatar. Buna göre çekimler, olay örgüsündeki neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak birbirini izler. Bir çekimden diğerine, öykünün akışına uygun olarak devamlılığı bozmayacak ve seyircinin aklını karıştırmayacak biçimde geçilir.

Yeşilçam melodramlarında, nedenselliğe dayalı olarak birbirini izleyen olayların sürelerinin açık biçimde belirtilmemesi, zamanın geçişinin, saçların kırışması, çocukların büyümesi gibi dolaylı yollarla ima edilişi, zaman kurgusuna ilişkin temel uylaşımlardandır. Bu filmlerin masalsı özellikleri sürelerin ayrıntılı biçimde belirtilmesini gerektirmez; tam tersine önemli olan, sevgililerin kavuşamamasına ya da ayrılımlarına neden olan çeşitli engeller, "kötü" karakterlerin hazırladığı tuzaklar, yanlış anla(şıl)malar ve bunların nasıl çözüleceğine yönelik merakın uyandırılmasıdır. Dolayısıyla bu filmlerde kişilerin davranışları ve eylemleri öne çıkar. *Vesikalı Yarım* de zaman kurgusu açısından benzer bir nitelik taşır; ama bu durum filmin anlatısının bir parçası haline gelerek farklı bir anlam kazanır. Filmin zamanı, adeta bitmeyen bir sonbahar içinde genişletilmiş, dondurulmuş gibidir. *Vesikalı Yarım* aslında "zaman-sız" bir filmidir. Olay örgüsünde yer alan gelişmeler zaman içinde art arda sıralanmış olsa da filmde bize birkaç sözcükle verilen

ipuçları dışında, yaşananların süreleri bildirilmez; geceler ve gündüzler, Sabiha'yla Halil arasındaki ilişkinin niteliğine paralel olarak farklılaşan bir ritimle birbirini izler; mutluluk, endişe ve kararsızlık anlarını gösteren sahnelerde vücut bulur zaman. Filmi diğer örneklerden ayıran nokta, temanın ve onun içinden çıktığı ilişkiler ağının, duygular düzeyinde işlenmesidir. Olay örgüsünde zaman akışının ve sürelerin belirgin olmaması filmin gerçekçi tarzını zedeliyor gibi görünse de zamanın bu biçimde kurulması, filmi Sabiha-Halil aşkının zamanıyla sınırlamayarak temanın örülüşüne katkıda bulunur.

Yukarıda da belirtildiği gibi, *Vesikalı Yarım*'in, eylemlerin yarattığı gerilimle değil, temanın ortaya çıkışını sağlayacak ilişkilerle ilerlemesi, filmin temposunun, çoğunlukla sabit kamerayla yapılan toplu çekimler, sınırlı sayıdaki yavaş çevrinmeler, karakterlerin sınırlı devinimleri ve onları canlandıran oyuncuların abartısız yorumları aracılığıyla ortaya çıkmasını sağlar. Filmin hızlı olmamakla birlikte onu sıkıcı kılmayan temposunun kuruluşunda Akad'ın kurgu anlayışı önemli rol oynar. Akad, *Vesikalı Yarım*'de devamlılık kurgusunun temel kurallarını uygulamış, böylece anlatıma akıcılık kazandırmıştır. Filmin kurgu açısından dikkati çeken ilk özelliği, çekimler ve sahneler arasındaki geçişlerin olabildiğince yumuşak ve dikkati çekmeyecek biçimde yapılmasıdır. *Vesikalı Yarım*'de zaman ve mekânın birbiri içinde erimesini sağlayan da budur. Görüntü ve kimi zaman da ses kurgusu filmin inandırıcılığının önemli bir dayanağıdır.

Akad devamlılık kurgusu aracılığıyla, yarattığı kurmaca dünyayı inandırıcı kılabilmek için çeşitli tekniklere başvurur. Bunların başında benzerliğe dayalı kurgu çalışması gelir. Filmdeki çekimlerin hemen hepsi, hareketlerdeki (çerçeve içi hareketler ve kamera hareketleri), ölçeklerdeki, eylemlerdeki ve çerçeve içindeki nesnelerin biçimlerindeki benzerliklere dayanarak yapılan kesmelerle bir araya getirilmiştir. Çerçeve içi hareketlerin kurguda devamlılığı sağlaması, soldan sağa ya da sağdan sola yönelen bir hareketin bir sonraki çekimde aynı yönü izleyecek biçimde sürmesiyle gerçekleştirilir. *Vesikalı Yarım*'de, açık çerçeve kullanımına paralel olarak

çerçevenin sağından çıkan bir hareketin, kesmeyle geçilen yeni çekimde soldan çerçeveye girmesi kuralına dayalı örneklere sıkça rastlanır. Böylece, eylemin devamlılığı yön benzerliğiyle sağlanır. Örneğin, Sabiha'nın evine ilk gelişinde, Halil'in apartmana girişi, onun hareketini izleyen kısa çevrinmeyle gösterilir. Çekimin sonunda, Halil'in ayakları yakın çekim ölçeğiyle görüntülenirken apartmanın kapısı kapanır. Filmin dramatik gelişimindeki önemli bir noktaya vurgu yapan bu çekimden sonra Sabiha'nın aynı yönde (çerçevenin solundan sağına doğru) evin salonuna girişi gösterilir ve onu Halil izler. İki karakterin farklı yerlerdeki benzer hareketlerinden yapılan kesmeyle kurguda devamlılık sağlanmış olur.

Ölçek benzerliğinin doğrudan kesmeyle geçişte kullanılışının en çarpıcı örneği ise, Halil'in evli olduğu kuşkusuna kapılan Sabiha'nın ona gerçeği söyletmeye çalıştığı sahneyle Sabiha'nın manavda çalışan Halil'i uzaktan izlediği sahnenin birbirine bağlanmasında karşımıza çıkar. Sabiha, gece evde Halil'e bir derdinin olup olmadığını sorar; Halil, "Olsa söylerim" diye karşılık verir. Bel çekim ölçeğinde karşıdan görüntülenen Sabiha'nın, geride duran Halil'e değil kameraya doğru bakarak kinayeli biçimde "Söyler misin?" diye sormasının ardından, Sabiha'nın bu kez gündüz, pardösülü, eşarplı ve karşıdan bel çekim ölçekli görüntüsüne kesme yapılır. Bu çekimde, Sabiha'nın bakışlarının nereye yöneldiği ilk anda merak yaratacak biçimde düzenlenmiş ve yüz ifadesindeki –kaygı, endişe, üzüntü– benzerlik, geçişi daha da fark edilmez kılmıştır. Sonraki toplu çekim, bize mekânı ve bakış yönünü gösterir: Sabiha, manav dükkânındaki Halil'i uzaktan izlemektedir. Böylece, ölçek ve oyuncunun yüzündeki ifade, farklı iki zamanın ve mekânın birbirine bağlanmasını sağlar. Bir başka örnekte, iki farklı sahne, bu defa hem hareket hem de ölçek benzerliğiyle birbirine bağlanır. Müjgan'ın, hapishanedeki Halil'e götürmek üzere çamaşır paketini aldığı çekimin sonunda Sabiha'nın içkisini yudumlayışı toplu çekim ölçeğiyle gösterilir. Buradan kesmeyle saza, yine toplu çekim ölçeğinde görüntülenmiş olan bir kadının, Sabiha'nınkine benzer bir baş hareketiyle sigara yakışına geçilir ve böylece devamlılık sağlanır.

İki farklı zamanı ve mekânı birbirine bağlamakta kullanılan benzerliklerden biri de, birbirini izleyen çekimlerin içerdiği konunun niteliğinden kaynaklanır. Sabiha'nın Müjgan'ın itirazlarına ve nasihatlerine kulak asmadan Halil'in gömleğini ütülediği sahnedan, kesmeyle Halil'in erzak alışverişi yaptığı sahneye geçilir. Halil, bir bakkalın önünde duran taksinin bagajına paketleri yerleştirir ve arabaya biner. Çerçeveden çıkan taksinin hareketinden bu kez Sabiha'nın mutfağında paketlerin yerleştirilmesine geçilir. Birlikte yaşamaya başlamalarının sonucu olarak Sabiha ev işleriyle uğraşırken, Halil dışarıda evin ihtiyaçlarını sağlar. Bu üç sahneden ilk ikisi anlam birliği aracılığıyla bağlanırken, ikinci ve üçüncü çekim eylemin ve nesnelerin benzerliğiyle birleşir. Akad'ın geçişlere gösterdiği itina, doğrudan kesmeyle bir çekimden diğerine geçişte görüntünün ışık değerindeki benzerliği kullanmasından da anlaşılır. Bu uygulamayla birleştirilen iki sahnenin ilkinde Halil ve Sabiha, birlikte yaşamaya başladıktan sonra gittikleri gece kulübündeki fotoğrafçıya poz verirler; bunu izleyen çekimde kamera onların konumuna yerleştirilmiştir, fotoğrafçının yakın çekim ölçeğindeki görüntüsü belirlediği anda elindeki makinanın flaşı patlar ve çerçeve kısa bir süre için de olsa parlak bir görünüm kazanır. Buradan, çerçeveyi hızla kaplayan beyaz bir gömleğin masaya serilişiyle başlayan sonraki sahnenin ilk çekimine kesme yapılır. Işığın parlaklığıyla gömleğin beyazlığı birleştirici birer görsel unsur olur.

Akad, *Vesikalı Yarım*'de devamlılığı kurarken benzerliklerin dışında başka yollara da başvurur. Bunlardan ilki, bir sahnenin sonunda yer alan çekimin içeriğini, özellikle karakterlerin ruh halini, sonraki sahnede olacakları sezdirecek ve böylece akışın bozulmasını önleyecek biçimde kurmasıdır. Örneğin, Sabiha'yla tanıştıktan sonra manavda babasıyla ikinci kez gösterilen Halil, önceki sahnedekinden farklıdır: Baba yine öğle namazına gideceğini söyler; ama Halil'in ona yanıtı ilkindeki gibi değildir. Halil babasının sözlerini duymaz, geç algılar; çünkü dalgındır, uzaklara bakmaktadır. Daha sonra müşterinin parasının üstünü vermeyi unuttur, dalgınlığı bakışlarıyla da vurgulanır. Müşterinin ardından Halil'in arkadaşlarından biri gelir ve önceki geceden söz eder. Bu konuşma bile Ha-

Halil'in dalgınlığını etkilemez. Sahnenin sonunda, karar vermişçesine kameraya doğru hareket ederken çerçevenin dışına bakar. Dalgınlığının nedeninin Sabiha olduğu ve o akşam da saza gitme kararı verdiği sonraki sahneyle anlaşılır. Halil'in dalgınlığı ve davranışları hem yarattığı merak sayesinde manav ve saz arasındaki geçişte devamlılığı sağlar hem de Halil'in Sabiha'ya ne ölçüde bağlandığını gösterir.

Akad, nesnelerin birleştirici unsur olarak kullanılmasına dayanan kurgu tekniğine de başvurur: Sabiha'nın pazarda Halil için bir sigara tabakası almasının ardından gelen çekimde tabaka Halil'in elindedir ve içinden bir sigara çıkarıp yakar. Böylece Sabiha'nın tabakayı Halil'e ne zaman ve nasıl verdiğini göstermeye gerek kalmaz. *Vesikalı Yarım*'de bu biçimde birçok eksilti¹¹ yapılmıştır.

Söz de devamlılık kurgusunun gerçekleştirilmesindeki araçlardan biridir. Bir çekimdeki konuşmaların içeriği, izleyen çekimin konusuyla birleşerek zaman ve mekân geçişini fark edilmez kılar. Filmde, Sabiha'yla Halil'in aynanın önünde yaptıkları konuşmanın yer aldığı sahne ile Halil'in yeni bir manav dükkânı açacağını açıkladığı sahne bu şekilde birleştirilmiştir. Evde, Sabiha'nın parasıyla geçinmeyi reddetmesinin ardından Halil'i, sonraki sahnenin ilk çekiminde dükkânı için mal alırken görürüz. Halil, "Dükkâna mı?" diye soran kişiye "Bir dükkân da Beyoğlu'na açacağız" diye karşılık verir. Sözler gibi şarkılar da sahneleri birleştirmekte görüntü kurgusuna destek olur. Sabiha'nın Halil'in babasıyla çocuklarını gördüğü ve evli olduğunu anladığı sahneye eşlik eden şarkı, bir önceki sahnenin sonunda başlar. Bir çekimden diğerine sarkan şarkı aracılığıyla mekân ve zaman geçişi kesintisiz bir biçimde sağlanır.

Halil'in, Sabiha'yla ilişkisinin sona erdiğini kavrayıp bunu kabullenme sürecini söze yer vermeden anlatan ve kesmelerle birbirini izleyen çekimlerden oluşan bir kurgu ayrımı bulunmaktadır. Halil'in Sabiha'yı sazda bıçaklamasının ardından gelen bu ayrım, Sabiha'nın hastahane geçirdiği süreyi kapsar. Sazdaki sahnenin sonunda, Müjgan'a "Asıl şimdi yıktı beni" dedikten sonra yalnız başına hastahanenin dışında, meyhanede ve çay bahçesinde, Sabiha'nın hediyesi olan tabakaya bakarken görüntülenen Halil, bu ay-

rımın sonunda gece karanlığında evine döner. Halil'in hapisanede geçirdiği sürenin söze dökülmemesi gibi, burada da Sabiha'nın hastahaneye kaldırılma süreci ve ne kadar süre tedavi olacağı bildirilmez. Anlatıda özetleyici bir rol üstlenen bu ayrımda, gündüz çekimlerinden gece çekimlerine geçilir; yukarıda vurgulandığı gibi, belirsiz bir zaman dilimi içinde Halil'in karar/kabul süreci söze gerek bırakmadan kurgu aracılığıyla anlatılır. Adeta bir klip gibi tasarlanmış bu çekimler boyunca görüntülere eşlik eden filmin şarkısı "Kalbimi Kır Kır", duygusal etkinin kurulmasına yardımcı olur.

Klasik filmsel anlatının devamlılık kurgusunda, özellikle sahneleri ve sekansları birleştirmek üzere, açılma-kararma, noktalı açılma-kararma, erime, bindirme ve silinme gibi laboratuvar uygulamalarına da yer verilir. Yazılı anlatımdaki noktalama işaretlerine benzeyen bu teknikler aracılığıyla, hem geniş zaman dilimlerinin geçişi ve dramatik dönüşümler özetlenerek anlatılır, hem de sahneler arasında doğrudan görsel bağlantılar kurulur. Uylaşımsal anlamları zaman içinde oluşmuş ve uygulamaları kod haline gelmişse de, bu teknikler dikkati aracın kendisine yöneltici nitelikleriyle her zaman gerçekmişgibi bozma tehlikesi taşırlar. *Vesikalı Yarım*'de, geçişlerde ağırlıklı olarak doğrudan kesmelere başvurulduğu görülür. Yalnızca birkaç yerde kararmaya yer verilir. Bunlardan ilkinde, sabahı beklemek üzere Sabiha'nın evinde kalan Halil, salondaki kanepeye uzanmadan önce ceketini çıkarırken çerçeve kararır ve bu çekim, yeni bir sahnenin manav dükkânını gösteren ilk çekimine eklenir. İkinci kararma, sazda kendisini görmeye gelen Halil'i geri çeviren ancak arkasından eve giden Sabiha'nın, karanlıkta kanepede oturan Halil'in dizlerine kapandığı ve ellerini öptüğü çekimin sonunda yer alır. Daha önce de belirtildiği gibi, bu kararmaya ile arkasından gelen çok parlak gündüz ışığı, iki sahne arasındaki zıtlığı artırır. Filmdeki en sert geçiş budur, duygular ve arzularla gerçek arasındaki uyumsuzluğun altını çizer. Kararmayla yapılan geçişlerin yer aldığı bu iki örneğin ilkinde başlayan, ikincisinde ise biten bir ilişki söz konusudur. Bir diğer kararma, polislerin eve gelip Halil'i aradığı, Halil'in gizlice eve gittiği ve Sabiha'yla

sarıldıkları sahnenin sonunda yer alır. Biçimsel bir benzerlik kurulamadığı için bu sarılmadan Halil'in tezgâhına ve Baba'nın Halil'i izlediği sahneye kararmayla geçilir.

Gerçekçi Diyaloglar

Bir filmin ses kuşağında, konuşmalar (monologlar ve diyaloglar), doğal sesler, ses etkileri, müzik ve sessizlik bulunur. Gerçekçi sinema örneklerinde ses ve görüntü eşlemeli olarak kullanılır; yani, görüntü ve ses kuşaklarının birbiriyle uyum içinde olması amaçlanır. Bu nedenle ve öncelikle ses şeridinde yer alan her türlü sesin kaynağının çerçeve içinde olmasına özen gösterilir. Bir çekimde yer alan herhangi bir sesin kaynağının o çekimde görsel karşılığını bulmadığı hallerde bu sesin çerçevelenen konuyla ve dışarıda kalan ortamla ilişkisi kurulabilmelidir. Açık formların varlığı bu ilişkiyi çok daha anlaşılır kılar. Sinemada müziğin kullanımı, bazı müzikaller dışında gerçekçiliği kıran en önemli etken olmakla birlikte, uyaşımlara dayalı bir olgu olduğundan filmlerin vazgeçilmez bir ögesi haline gelmiştir.

Vesikalı Yarım'in dikkati çeken ve Yeşilçam melodramlarından farklılaşan özelliklerinden biri de konuşmaların baskın bir konumda olmamasıdır; tersine ses kuşağında müziğin daha fazla dikkati çektiği ve hatırdı kaldığı söylenebilir.¹² Filmde iç ses ya da monolog biçiminde ortaya çıkan öznel ses kullanımına yer verilmemiştir. Yani, birer anlatıcı olarak herhangi bir karakter ya da üçüncü kişi (anonim) bulunmamaktadır. Bu durum filmin görsel gerçekçiliğiyle uyum içindedir. Ancak, iki kez farklı ses kullanımlarına yer verilir. Bunlardan ilkinde, Sabiha'nın bıraktığı ayrılık notunu okuyan Halil görüntülenirken, notta yazılanlar Sabiha'nın sesiyle aktarılır. Böylece, çerçevede yer almayan Sabiha'nın dış sesi, Halil'in zihni aracılığıyla seyirciye ulaşır. İkincisinde, Halil'in hapisnede Sabiha'ya mektup yazdığı sahnede, cümleler Halil'in iç sesiyle söze dökülür ve ses öznellik kazanır. Her iki örnek de, mektuplar söz

konusu olduğunda başvurulacak uylasımsal uygulamalar olduğuna için yadırgatıcı değildir. Bunların dışında filmde sözün kaynağı her zaman görüntü içinde yer alır.

Akad'ın *Vesikalı Yarım*'deki gerçekçi yaklaşımını destekleyen en güçlü unsurlardan biri olan diyaloglar, gündelik hayattakine yakın bir biçimde, süsten ve abartıdan arındırılmış bir dil anlayışı üzerine kurulmuştur. Konuşmaların görüntülere baskın olmaması ve çoğu kez mizansendeki gerçekçiliğe uygun bir doğallık taşıması, karakterlerin konuşmalarındaki sadelikle birleşerek filmin inan-



dırıcılığını artırır. Sadelik ve kısa cümleler karakterler arasındaki ilişkilerin ve bu ilişkiler aracılığıyla kimin kim olduğunun anlatılmasını engellemez; aksine konuşmalara derinlik kazandırır. Halil'i tanıtan ilk sahnelerden birinde, onunla yaşlı bir kadın müşteri arasındaki konuşma şöyle gelişir:



Müşteri: Merhaba Halil efendi.

Halil: Buyur teyze.

Müşteri: Kaça bunlar?

Halil: Otuz beşe veriyoruz.

Müşteri: Bu sene de ucuzlamadılar gitti. Gelin on tane dediydi ama beş tane ver öyleyse.

Halil: Bu da torununa benden.

Müşteri: Her seferinde olur mu ya oğlum!

Halil: Bereket versin. Murat'a selam.

Bu kısa diyalog, Halil'in para kazanmaktan başka bir şey düşünmeyen bir tüccar değil, kendini mahallenin ve geleneğin parçası olarak gören bir esnaf olduğunu anlatır; İstanbul'un bu eski semtinde herkesin birbirini tanıdığını ve süregiden yakın ilişkileri ortaya koyar.

Filmin diyaloglarında, bilinen ve her zaman kullanışlı olan, soruya soruyla karşılık verme yoluyla yapılan sözdeki tasarruf, akıcılığı sağladığı gibi, hep bir şeyleri eksik bırakarak konuşmalara derinlik de kazandırır. Halil'in Sabiha'nın evine ikinci kez gittiği sahnede, Sabiha Halil'e babasını kastederek sorar: "Merak etmez mi?" Halil yanıtlar: "Yaşım kaç benim?" Aralarındaki kopukluk arttıkça, Halil ve Sabiha'nın konuşmalarında güvensizlik ve belirsizlik de ortaya çıkar:



Sabiha: Belki bi diyeceğin vardır...

Halil: Ne olsun?

Sabiha: Bilmem belki vardır dedim.

Halil: Olsa söylerim.

Sabiha: Söyler misin? (Evlilik konusunun etrafında dönen bu konuşmanın başında Sabiha öne doğru yürürken, bu sahnenin sonunda, "söyler misin" derken Halil'e değil, kameraya doğru –uzaklara– bakar.)

Filmin dramatik sahnelerindeki konuşmalar da aynı yalınlıktadır; Yeşilçam melodramlarına hâkim olan duygusal ağırlığı yüksek ve kalıp haline gelmiş cümlelere rastlanmaz. *Vesikalı Yarım*'in karakterleri, duygularını sözle dışa vurma konusunda çekingenlik gösterip kısa ve dolaylı bir anlatımı tercih ederler. Sabiha'nın "Ya evet derse!" endişesiyle Halil'e evli olup olmadığını sormayı, hem aşkının büyüklüğünü gösterir hem de filmin dramatik gerilimini sağlar. Sabiha sorularını başka türlü dile getirir, bir arkadaş nikâhı uydurup evlilik konusunu açar, sonra Halil'e nikâha gelip gelemeyeceğini sorar:



Halil: Gelemem, çalışıyorum.

Sabiha: Evlilik iyi bir şey olmalı değil mi?

Halil: Olmalı olmalı ya! Sevişmeli, anlaşmalı insan.

Sabiha: Sen ister misin?

Halil: Senlen mi?

Sabiha: Yoo... kendimi katmıyorum. Evliliği dedim.

Halil: Senlen olunca istemez miyim?

Halil'in babasıyla ilişkisi sevgi-saygı içeren mesafeli bir ilişkidir ve bu ilişkide söze pek yer verilmez. Baba, Halil'in davranışlarına karışmaz, nasihat etmez, onunla yüzleşmez. Halil'i merak ettiği, onun için endişelendiği, onu uzaktan izlemesinden, Sabiha'ya,



"Sevişmeli, anlaşmalı insan."

yüzüne bakmadan "Halil nasıl?" diye sormasından anlaşılır. Mahcup olmasın diye hapisten çıktığında Halil'i karşılamaya gitmez, eve döndüğünde hiçbir şey olmamış gibi davranır. Baba, Halil'i anlar ama tecrübesiyle hikâyenin nasıl kapanacağını kestirdiğinden her şeyi bildiği halde harekete geçmez, bekler. Gelenek babayla oğul arasında böyle bir konuda söze yer vermez.

Sözün kullanımında ortaya çıkan tasarruf ilkesi, Halil'in hapis cezasının süresinin dolaylı olarak sezdirilmesinde de görülür. Film, öyküsünü anlatırken olay örgüsünün kuruluşunda eksiltilere yer verdiğinden, duruşma sahneleri gerekli görülmemiş, Halil'in cezasını çekmek üzere hapse girişi korudaki duygusal sahnenin ardından gerçekleşmiştir. Halil korudaki bu sahnede Sabiha'ya, bıçağı fazla derine sokmadığı için ceza süresinin uzun olmayacağını söyler. Bu sürenin aylarla sınırlı olduğu, Halil'in hapisshaneden Sabiha'ya yazdığı mektuptaki "Bu aylar da geçer" cümlesiyle anlatılır.¹³

Vesikalı Yarım'de konuşmaların yoğun olduğu sahnelerden biri filmin başında yer alır. Sazda masaya yerleşen Halil ve arkadaşları "vesikalı" kadınlar üzerine düşüncelerini açıklarlar. Halil'in bir asker arkadaşından söz etmesini sağlayan bu konuşma, Sabiha'yla yaşayacaklarına işaret ederek anlatsal bir işlev kazanır. Halil ve arkadaşları önce toplu olarak, sonra konuşmanın akışını izleyen kesmelerle daha yakından görüntülenir. Sözün sazda çalışan kadınlara gelmesiyle birlikte toplu çekim ölçeği terk edilir; arkadaşları, Halil dışarda bırakılarak çerçevelenir. Arkasından Halil'in filmdeki ilk göğüs çekimine geçilir. Halil, "Askerdeyken bir arkadaşım vardı. Dostu hasretine dayanamamıştı. Yakın şehre gelip ev tutmuştu. Bilmişliğim ordan," der. Halil'i tek başına gösteren bu çekim, onun sözlerinin altını çizerek seyircide olacaklar konusunda belirgin bir beklenti yaratır; bir başka deyişle, olacakların öngörülmesini sağlar.

"Kalbimi Kır Kır..."

Yukarıda belirtildiği gibi, *Vesikalı Yarım*'in ses kuşağında müzik ve şarkılar öne çıkar. Filmin başında Halil ve arkadaşlarının at arabasıyla sebze dağıttıkları sahnedeki neşeli türkü gibi, seçilen bazı müzik parçaları sahnelerin duygusal atmosferini pekiştirerek görüntülere eşlik eder. Sabiha'nın çalıştığı Şen Saz'ın önünden geçerken dışarıdan işitilen "Kahverengi Gözlerin" adlı şarkı, Halil ve arkadaşlarının içeri girmelerinin nedeni olur. Birçok kez yinelenen "Kalbimi Kır Kır" adlı şarkı ise filme hâkim olan hüznü hava-yı yansıtır ve bunu her defasında yeniden üretir. Sabiha ve Halil arasındaki olanaksız aşkı bu şarkının sözleri dile getirir. Şarkının melodisi ilk kez Sabiha'yla Halil el ele tutuştuklarında kısaca duyulur. Bu şarkı, Sabiha'nın Halil'in evli olduğunu öğrendiği sahneden sonra filme damgasını vurur. Sabiha, kent trafiğinin yarattığı manzaranın önünde kameraya doğru düşünceli biçimde yürüyüp iyice yaklaştığında, omuz çekimi ölçeğinde çerçeveyi kaplar; kamera soldan dışarı doğru bakan Sabiha'nın hareketini sola çevrin-

meyle ve aynı yakın ölçekle izler: İlk kez duyulan şarkının sözleri ("Benden sana ne kaldı, bir hatıradan başka... Kalbimi kıra kıra bırakmadın bir hatıra, günahını yalancı dudaklarında ara") ve Sabiha'yı izleyen çevrinme bittiğinde kesmeyle, şarkının sözleriyle suçlanan Halil'e, onun salona girerek elindeki paketi masaya bırakışına geçilir.

Şarkıların bir kısmı, özellikle filmin ilk yarısında, ortamın bir parçasıdır ve şarkıcı da görüntünün içinde yer alır. Halil ve arkadaşları sazda masaya yerleştiklerinde seslendirilen şarkının sözleri ("Senin yüzünden dinmiyor derdim / Bir sevda uğruna ben ömrümü verdim") adeta sonradan olacakların habercisidir. Halil'den ayrıldıktan sonra yeniden çalışmaya başlayan Sabiha'nın sazdaki ilk görüntülerine ise o sırada söylenen şarkının "Kimseye etmem şikâyet, ağlarım ben halime" sözleri eşlik eder. Müziğin *diegetic* kullanımını,¹⁴ filmde müzik ve şarkının yoğunluğunu rahatsız edici olmaktan çıkarır. Dramatik eylemin gece kulübü ve pavyonların dışına taşmasıyla birlikte müziğin *diegetic* kullanımından uzaklaşılır. Filmin esas şarkısıyla diğer şarkılardan seçilen melodiler, karakterlerin duygularının ifadesi olarak ve *diegetic* olmayan bir kullanım içinde sunulur. Halil'i Sabiha hastahanedeyken art arda görüntüleyen ayırmda filmin şarkısı baştan sona kullanılır ve ayırımın filmin içindeki süresini belirler: "Senden bana ne kaldı, bir hatıradan başka" sözleri Halil'in kararının ne olacağını ortaya koyar. Bu çekimde Halil sigara tabakasına bakar, onu kapatır ve masanın üzerine koyar. Elinin hareketini izleyen kısa çevrinmenin sonunda çerçevede yalnızca masadaki tespîh, çay bardağı ve tabaka kalır. Aynı şarkının sözleri, filmin son sahnesinde, bir kez daha Sabiha'nın duygu ve düşüncelerinin dışı vurulmasına yardımcı olur. Geniş açılı merceklerle yapılan, Halil'i babası ve çocuklarıyla birlikte görüntüleyen genel çekimde esas şarkının "Gözyaşların boşuna, düşmem artık peşine" sözleri Sabiha'nın kararını dile getirir; Sabiha oradan uzaklaşır ve gözyaşlarıyla ıslanmış yüzü perdeyi kaplayınca dek erkeklerin arasından kameraya doğru yürür.

Filmde, şarkıların dışında, sahnelerin atmosferine katkıda bulunması amaçlanan Batı müziği parçalarından alınmış kısa melodi-

ler de vardır. Mandolin ve gitarla seslendirilmiş Akdeniz (Yunan ve İtalyan) ezgileri müziğin kullanımında karmaşa yaratır. Bunlar filmin ikinci yarısında, işlerin karışmasına, çeşitli engellerin, karar, kararsızlık anlarının ortaya çıkmasına paralel olarak daha fazla duyulur ve ses kuşağını gerçekçi yaklaşımdan uzaklaştırır; filmi, müzik kullanımı açısından Yeşilçam melodramlarına yaklaştırır. Aynı şekilde, olay örgüsünün kırılma noktalarında gerilimi ve kaygıyı duyuran uylasımsal bir ses efektine de yer verilmiştir. Sabiha'nın, Halil'le beraberliğinden duyduğu mutluluğu "Bu evi şimdi seviyo-



rum" sözüyle belirtmesinin ardından Halil aniden duraklar ve "Peşini bırakmazlar" diyerek endişesini dile getirir. O anda bu endişeyi vurgulamak ve seyircide "kötü şeyler olabilir" hissi yaratmak üzere bu ses efekti kullanılır. Aynı ses efekti, daha sonraki kavgalı sahnesinde ve Halil'in Sabiha'yı bıçakladığı anda da kullanılır.

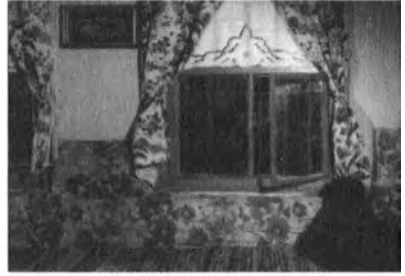


SONSÖZ

➤ Bugün Rüya'dan bana kalanlar ise yalnızca yazılar; bu kara, kapkara, karanlık sayfalar. Bazen bu sayfalardaki hikâyelerden birini, sözgelimi cellatın hikâyesini ya da Rüya ile Galip adlı masalı Celal'in ağzından ilk duyduğumuz karlı kış gecesini hatırladığımda, insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikâyelerinde kaybolması yolundaki bir başka hikâyeyi hatırlıyor, kara bir kitapta yan yana getirmek istediğim bu hikâyeler de bana, tıpkı bizim birbirlerine açılan aşk hikâyelerimiz ve belleklerimiz gibi, bir üçüncü, bir dördüncü masalı, İstanbul'un sokaklarında kaybolunca başka biri olan âşığın hikâyesiyle, yüzündeki kayıp anlamı ve esrarı arayan adamın hikâyesini heyecanla hatırlıyor ve böylece eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum. O sonda, Galip gazeteye yetiştirmesi gereken ve aslında kimsenin de pek aldırış etmediği Celal'in son yazısını yazıyor. Sonra, sabaha doğru acıyla Rüya'yı hatırlıyor ve masamdan kalkıp şehrin karanlığına bakıyorum. Rüya'yı hatırlıyor ve İstanbul'un karanlığına bakıyorum ve geceyarıları, uykuyla uyanıklık arasında mavi damalı yorganın üzerinde Rüya'nın izine rastladığımı sandığım zaman kapıldığım keder ve heyecana kapılıyoruz. Çünkü hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabii, tek teselli yazı hariç.¹

Vesikalı Yarım imkânsız bir aşkı anlatır; ancak sadece bir aşk filmi olarak düşünülemez ve filmin derinliğini sağlayan da sadece iyi bir aşk filmi olması değildir. Film, öznelerin farklı türden hikâyelerine

dokunurken toplumsal bir hikâyeyi alt-metnine taşır; bir diğer deyişle öznel olanla toplumsal olanı çakıştırır. Filmin seyirci-özneyi çağırma gücü de buradadır: Toplumsal ve öznel bir dizi imkânsızlığın yarattığı kayıp duygusu, geç kalmışlık hissi ve telafi istemi Sabiha-Halil aşkına aktarılır. Sabiha'nın "çok eskiden rastlaşacaktık" sözü pekâlâ Türkiye toplumunun modernliğe dair söylediği bir söz olarak da anlaşılabilir. Başka bir deyişle, filmin değdiği toplumsal hikâye Türkiye modernliğine dair bir hikâyedir. Türkiye *modernliğine içkin* olan paradoks ve gerilimler, Türkiye modernliğinin *im-*



kânsızlığı, Sabiha'nın, aşkın imkânsızlığına dair bu sözüne aktarılır. Bu sözde bir olasılık saklıdır ve sürekli bir olasılık olarak saklı kalır; melodramın seyircisine sunduğu o vaatkâr aralığın, "keşke"lerin *çok eskiden* olsaydı doldurulabileceğini söylerken, aynı anda buruk bir kabullenıştır. Tüm arzu ve umutların olasılığına, ama sadece olasılığına razı olan bu söz, olasılığı belirsiz olanın, tanımlanamayanın, bilinemizin içinde tutar; Türkiye modernliğinin kendisi gibi. Anlatı bir yandan tekrara dayanan bir yapıyı içererek en başa geri dönmüş gibi görünse de, kapanan çemberin dışına atılanı da göstermektedir. Halil'in eve geri dönüşüyle oluşan tekrar yapısı bir kapanmayken, Sabiha'lı son sahne bu kapanmanın reddidir; kapanmanın hiçbir zaman gerçekleşmeyeceğinin, imkânsızlığının ve paradoksun çözülemesliğinin telaffuzudur. Filmi farklı kılan şeyin bütünüyle bu bünyevi imkânsızlığın gösterilmesi, yani kaybın kabulü olduğunu bir kez daha vurgulamalıyız. Öznel olanla toplumsal

olanı bu bünyevi imkânsızlıkta çakıştıran film, "biz"liği tanımlayan şeyin o fazlalıkla, tanımlanmaya direnen o *tuhaf şey*'le, Sabiha'yla ilişkimizden başka bir şey olmadığını sezdirir. Filmde imkânsız aşk ilişkisinin modernliğin paradoksunun yerine geçmesi, kadınlığa dair iki farklı fantazi çerçevesinin (cinsellik nesnesi ve sevgi nesnesi, vesikalı ve yar, modern ve geleneksel) uyum, tutarlılık, tamlık, bütünlük içinde biraradalığının mümkün olup olmadığını müzakereden eden alt-metninde açığa çıkar. İki fantazi çerçevesine de uymayan Sabiha'yla biten film, imkânsızlığı fantaziyle maskelemek ye-



rine göstermeyi tercih eder. Semptomla baş başa bırakır; dolayısıyla, sadece Türkiye modernliğinin her zamanki semptomu olan "kadınlığın" belirsizliği, tanımlanamazlığı, toplumsal olarak imkânsızlığıyla değil, aynı zamanda bu semptomun yerine geçtiği Türkiye modernliğinin kurucu paradoksuyla da baş başa bırakılmış oluruz. Fakat diğer yandan, tam da bu kurucu paradoksu, bu imkânsızlığı, kaybı kabullenmeyi ve telafinin olamayacağını fark ediş anı, açıklığın, belirsizliğin, başka türlü olabilmenin/olabileceğinin mümkün olduğunun, sonsuz olasılığın da fark ediliş anıdır.

Modernlik serüvenimizin açmazları her zaman, 1960'larda olduğu kadar, 1980'lerde ve 1990'larda da, biçim değiştirerek toplumsal hayatımızın kurucu açmazları oldu. Dolayısıyla, modernliğin yarattığı her türden kaygı, korku ve arzunun Yeşilçam anlatılarının tamamının içine sızdığı söylenebilir. O zaman başlarken sorduğumuz ilk soru, filmin nasıl olup da bir "kült film" olduğu soru-

su, bir başka soruyu beraberinde getiriyor: Mademki modernlik deneyimi tüm Yeşilçam anlatılarının alt-metni, mademki Yeşilçam'ın üzerine oturduğu ve seyircisini kısıklıvrak yakaladığı yer modernlik deneyimine dair travmaların müzakere edildiğı bu alt-metin, *Vesikalı Yarım* gibi bir filmi –ve onun gibi "kült" hale gelmiş başkalarını– farklı kılan şey nedir? Bu sorunun yanıtı, bize göre, filmin melodramdan trajediye kayan yapısında bulunabilir. Filmin anlatı yapısı melodramla trajedinin sınırında kurulmuştur. Film, açtığı yarayı kapatmaz; kapatarak seyirciyi yatıştırmaz; *dışarıya* atılanı



olumsuzlamaz, *içeridekini* yüceltmez. Tam tersine, *dışarı* atılanı, *kayı* göstererek kaybın telafisinin olamayacağını söyler; kaybın kabulüne dayanan film, bu yönüyle melodramla trajedinin sınırında, aralığında durur.² Hem öznenin hem de toplumsalın her zaman eksik, tamamlanmamış olacağını göstererek öznenin paradokslarıyla, modernliğin paradokslarını çakıştırır. Filme derinliğini kazandıran da, onu "hakiki" kılan da budur. Modern öznenin trajedisine dönüşen filmin açıklanamayan *tuhafılığı* bu hikâyenin çok tanıdık olmasındandır. Film, bastırılan, dile gelmeyen, adlandırılmayan, tanımlanmaya direnen o *tuhafılığa* dokunur. Filmin korkularımızı ve arzularımızı yatıştır(a)maması, bu *tuhaf şey*'in bıraktığı boşluğu kabul etmesinden, bir diğer deyişle kaybı, eksikliği kabul lenmesindendir.









Lütfi Ö. Akad, Türkan Şoray sette.

(Agâh Özgüç arşivinden - İzni için teşekkür ederiz)

LÜTFİ Ö. AKAD'LA SÖYLEŞİ*

ALİ KARADOĞAN: Öncelikle sormak istediğimiz, *Vesikalı Yarım*'in filmlerinizi arasında nereye oturduğu. Sizin açınızdan bu filmin filmografinizdeki önemi nedir?

LÜTFİ AKAD: Sevdiğim filmlerden biridir, evet.

KARADOĞAN: Peki sinemasal tarz olarak da sevdiğiniz filmlerden biri midir? Sinematografisiyle, görüntüsüyle?

AKAD: Genel çalışma tarzından farklı bir şey değil. Yani cambazlık yok, sade bir anlatım var. Ayrıca güzel filmidir. Ben filmlerime tarafsız bakabilirim. Kurguda acımasızca kesebilirim, resimlerin uzunluklarına acımam. Başkası çevirmiş gibi seyredebilirim. Sevdiğim bir filmidir.

KARADOĞAN: *Vesikalı Yarım*'le Yeşilçam'da çekilmiş olan bu tür filmler arasındaki benzerlikler ya da farklılıklar sizce nelerdir?

AKAD: Onları bilmem. Onları da seyredeceksiniz, kıyaslayacaksınız. Ben onları, kalkıp acaba benim *Vesikalı Yarım*'e benziyor mu, benzer miyor mu diye seyretmem. Zaten sinemaya çok az giderim ben. Yalnız bildiğim, senaryosunu satın almak istediler Şeref'ten [Şeref Gür]. Ondan sonra pahalı buldular.

* Lütfi Ö. Akad'ın Levent'teki evinde, 28 Haziran 2003 tarihinde Ali Karadoğan tarafından yapılmıştır. Lütfi Ö. Akad'la görüşmemizi sağlayan Safa Önal da söyleşide bulunmuştur.

SAFA ÖNAL: Yunanlılar.

AKAD: Sonra satın alacaklarına, baştan sonuna kadar seyrede ede yazmayı yeğlediler, bunu söyleyebilirim.

ÖNAL: İranlılar böyle yaptılar.

AKAD: Yani yurt dışında da çok yapıldı.

KARADOĞAN: *Vesikalı Yarım* bir grup insan tarafından çok sevilen bir film. Yani pek çok gazeteci, yazar, zaman zaman köşelerinde *Vesikalı Yarım*'den alıntılar yaparlar. Onunla ilgili bir şeyler yazarlar. Siz bu ilgiyi neye bağlıyorsunuz? Sizce bu ilgi filmin hangi özelliğinden kaynaklanıyor olabilir?

AKAD: Bilemiyorum. Gözüme ilişen şeyler var, farklı yazarlardan. Akımda kalan anlatımın sadeliği, bir tanesi de başlık atmış "ne güzel diyaloglar" diye.

ÖNAL: "Unutulmaz diyaloglar" diyor.

AKAD: Evet "Unutulmaz Diyaloglar" diye başlık atmış.

ÖNAL: Cengiz Semercioğlu, *Hürriyet*'ten.

AKAD: Hatırlamıyorum nerede ama demek değişik yerlerini beğenenler var. Sonra bir de konunun sadeliği, yalınlığı. Yani anlatımın yalınlığının yanında bir de konu var, hiç de öyle girift, karmaşık değil. Gayet sade, hikâye sıradan bir hikâye. Tabii, onu da Sait Faik'in güzelliğine borçluyuz.

KARADOĞAN: Filmin o söylediğiniz sadeliğinin yanında sizin konuşmalarınızdan ve filmlerinizden edindiğimiz izlenime göre geleneksel olandan yana bir tavrınız, Türkiye'ye özgü olan değerlerden yana bir tavrınız var. Türk sinemasının da kendisine ait bir dili, bir biçimi, bir üslubu olması gerektiğini düşünüyorsunuz. *Vesikalı Yarım*'i çekerken, bu kaygılarınızla birlikte filmin söyleyeceklerinin arasında kente, kentteki değişime ilişkin bir vurgunuz var mıydı? Bu değişimden insanlar nasıl etkileniyor diye...

AKAD: Yok, hayır öyle bir şey yok. Konuda da öyle bir şey yok. Sıradan, herhangi bir kentte olabilecek sıradan bir hikâye.

KARADOĞAN: En çok merak ettiğimiz şeylerden biri de şu: Safa Önal Bey senaryoyu yazdı. Siz okudunuz. Çekerken ondan yeni bir sahne yazmasını istediniz. Sonradan o sahnenin eksik olduğu hissini yaratan neydi?

AKAD: Safa Önal'ı çağırmadan benim de ilave ettiğim, onun diyaloglarını taklit edip, birkaç cümle yazdığım olmuştur. O anda gelir... Bazen de sahne çıkar aradan, kimin olursa olsun, kendi senaryom olsun, üç dört sayfayı yırtıp atarım. Kim yazmışsa olur. Niye yani, çekim sırasında her türlü değişiklik olur. Yapabilir, öylesi gelir insanın içine. Ona uyar. Onun, dahası o günün havasıdır. Senaryonun yarısının değiştiği filmler de olmuştur.

KARADOĞAN: Filmde bakışmalar çok önemli. Yani Sabiha ile Halil'in bakışması, baba ile Sabiha'nın bakışması film için çok önemli. Örneğin neden filmin sonunu bakışla bitirmediniz de Sabiha'yı erkek kalabalığının içinde yürüttünüz. Onu yaparken ne düşündünüz?

AKAD: Yalnızlık duygusuydu oradaki. Zaten Sabiha oraya gittiği zaman yeniden bir bağlantı kurmak filan değil, bir özlem... Hani mezarlık ziyareti gibi bir gidiştir o. Onun gibi bir şey.

ÖNAL: Müthiş!

KARADOĞAN: Türkân Şoray'ın sinemaya yerleşmesinde, star olarak Türk sinemasına yerleşmesinde *Vesikalı Yarım*'in bir katkısı olmuş mudur sizce?

AKAD: Sanmam, zaten o Türkân Şoray'dı.

ÖNAL: Ben ilk filmimi çekecektim Türkân Hanım'la. Lütfi Ağabey beni aldı, Divan Otel'i'nin pastanesine götürdü. Dışında oturduk, yazdı. Bana nasıl çekmem gerektiğini, şaryoyu düz değil, çapraz koymam gerektiğini, neler anlatmadı bana. Orada bana Türkân Şoray için dedi ki, "Türkân Hanım bir hazinedir. Biz daha üstünü kazanıyoruz". Çok sever Lütfi Ağabey.

AKAD: Şimdi ben o sahneyi şöyle yazdım anılarımda. Bana "nasıl çalışayım," dedi. Yenidir, yazan hiçbir kural söylemiyorum. Şunu şöyle yap. Gördüğün resmi görüntü yönetmenine anlat, onu sana verinceye dek bekle. Oyuncuya yapması gereken hareketi anlat.

ÖNAL: Lütfi Ağabey dün gibi...

AKAD: O duyguyu verebilecek kadar versin, ikisine de bak. Beğendin mi çek. Üstüne git. Yani başka türlü bir şey söylenemez ki.

ÖNAL: Bir de kendi üslubunuzu, çekim üslubunuzu nerede bulduğunuzu söylemiştiniz, Mecidiyeköy'deki evde. Bahçede oturuyorduk. Daha o güzel köpek kaybolmamıştı.

AKAD: Bingo.

ÖNAL: Evet Bingo. Bana içeriden, kitaplıktan bir kitap getirdiniz. *Bölgelere Göre Türk Yemekleri*, hatırladınız değil mi ağabey. Size hayranım.

KARADOĞAN: Filmin şarkılarına nasıl karar verdiniz Lütfi Bey?

AKAD: Vallahi o şarkılara ben yabancıyım. Ama orada Metin Bükrey yardımcı oldu bana. O getirdi. Ben beğendim.

KARADOĞAN: Filmle uygunluğuna, filmdeki olaylarla denk düşmesine siz mi karar verdiniz?

AKAD: Evet. O işin adamıdır. Allah rahmet eylesin.

ÖNAL: Hikmet Münir'in sözleri, Ebciyoğlu'nun.

KARADOĞAN: Sabiha'nın saçları bazı sahnelerde biraz daha açık renkli gibidir. Bu bilinçli olarak yaptığınız bir şey mi? Yoksa elimizdeki kopyaların bozukluğundan kaynaklı bir şey mi?

AKAD: Bilmiyorum. Hatırlamıyorum. Şimdi şey de olabilir. Konso-matris ya, acaba peruk mu değiştiriyordu? Bilemem. Bir daha bakın sahneyle bağlantısı var mı? Sahneyle ilgisi var mı saç değişiminin.

KARADOĞAN: Var.

AKAD: Belki o yüzden olabilir.

KARADOĞAN: Dışarıda Halil'le olduğunda ve ev kadını gibi yaşmaya başladığında saçları daha siyah, sazda ise saçları biraz daha açık renklidir.

AKAD: Öyle bağlantılar varsa ondan dolayı değişik olabilir. Ben de şimdi anımsamıyorum ama seyredersen hatırlarım. Ahretten bir soru gibi geldi şimdi. Ne yapacaksınız bunları siz? Filmi seyredin, dokunuyorsa size, kalbinize dokunuyorsa o kadarla yetinin. O güzel bir şey. Ama didiklediğiniz zaman filmi bozarsınız. O şey kalmaz sizde, tadı kalmaz.

KARADOĞAN: İncelemeyi yaptıktan sonra daha fazla lezzet aldık.

AKAD: Yani şimdi karnıyarık gelmiş didikle, kıymaları bir tarafa ayır, üstündeki domatesi tabağın kenarına koy, bilmem ne yap, derisini yüz, sonra yemeğe kalk. Filmi bu hale sokuyorsunuz, seyredin keyfini alın.

ÖNAL: Beyoğlu'nda, Galatasaray'a doğru gölgeden yürüyorum... Karşıdan da rahmetli Semih Sezerli yürüyor. Fransız Kültür'ün önünde. "İyi halt ettin" diye bağırdı bana, "Ne yaptım?" dedim. Geldi, yürüyoruz. Dedi ki: "Halil'le Sabiha bir yerde yemek yiyeceklermiş, içki içecekler, biri öbürüne çakmak verecek, öteki ona bir şey hediye edecekmiş filan. Gittim Sarıyer'de bir mekân buldum. Balıkçılar çarşısının arkasında harika bir yer. Lütfi Ağabey dedi ki, sabah, Domani, dedi." "Domani'de çekeceğim," demişsiniz ona. Domani'de çekmişsiniz. Yeniköy'ün vapur iskelesinde bir lokanta vardı.

AKAD: Hatırlamıyorum.

ÖNAL: Devamını ben size söyledim. Anlattım. Siz bana dediniz ki "Devamı var bunun, sabah Domani'de çektim. Pencere başına oturttum Sabiha ile Halil'i. Bir de iskelede bir vapur var. Şehir hatları vapuru. Dedim ki, 'Haber yollayın acaba kaptan biz kalk deyince kalka-

bilir mi? Biraz bekler mi?', 'Evet,' diye geldi. Planın içinde kalsın dedim. Kendi kendine doğal bir şaryo yaptı. Gördüğün zaman pek seveceksiniz," dediniz.

AKAD: Hatırlamıyorum.

ÖNAL: Bunlar kalbimin içinde. Ben o planı seyrederken, izlerken hep sesiniz kulaklarımdadır. Hakikaten böyle kalkar, böyle açılır ve gider. O "şaryo yaptı" lafı da size aittir.

AKAD: Nasıl kayıyor vapur?

ÖNAL: Öyle bir bekletmişsiniz, öyle bir zamanda kalkmış ki, her şey bir bütün.

AKAD: *Dört Mevsim İstanbul'da* Arnavutköy'den Akıntıburnu'na doğru bir sokak çekiyordum. Akıntıburnu görünüyor ama ve bir sokak... bakıyorsun... sokak... birdenbire yukarıdan bir gemi peydah oluyor. Sokağın içinden geçiyor. Koca bir gemi, müthiş bir şey yani.

ÖNAL: Bir şey ekleyeyim. Ben hep Çağlayan Saz'ı düşünüyordum yazarken. Çünkü Çağlayan Saz'a gidiyorum, geliyorum, gece hayatım var. Lütfi ağabeye de ısrar ediyorum. "Ağabey bir akşam şu Çağlayan Saz'a gidelim de bir görün." "Yarın gelirim Safacığım," dedi, katiyen gelmedi. Kapisından girmediği Çağlayan Saz'da işte o filmi çekti. İnanılmaz.

KARADOĞAN: Siz genellikle filmlerinizde zoom kullanmaktan kaçınıyorsunuz. Bunu benimsemediğinizi Alim Şerif Bey'e söylemişsiniz. *Vesikalı Yarım*'de de hiç kullanmadığınızı...

AKAD: Var, ama fark edemeyeceğiniz kadar küçük.

KARADOĞAN: Bir yerde kısa bir kullanımı var. Neden kullanmaktan kaçınıyorsunuz?

AKAD: Ben makineyi sabit tutarım: Eğer makineyi sabit tutarsam hem makineyi sabit tut, hem de oyuncularını sabit tut olmaz. O zaman

oyunculara hareket vereceksin değil mi? İşte onu yapacaksın. Oyuncular hareket içinde olacak... Anlamlı bir davranışta bulunacak oyuncular, vücut ifadesi girecek işin içine, duruş biçimi...

KARADOĞAN: Çok teşekkür ederim.

AKAD: Rica ederim.

SAFA ÖNAL'LA SÖYLEŞİ*

**"Yeşilçam sanıldığı kadar kolay bir coğrafya,
bir vatan parçası değildi."**

SAFA ÖNAL: O dönemde biraz da sanata ağırlık verici, biraz kalıcı olacak filmler yapmak istemekteyim. Ama sinemanın tecimsel ayağı beni yakalamış, bir türlü o fırsatı bulamamaktayım... Derken bir gün And Film'de Turgut Demirağ'la oturuyorum. Allah rahmet eylesin. Adamı Nedim girdi, yüzü yanık Nedim. Yarıyı yüzünün yanığı Nedim'in. O da ölmüştür değil mi? "Afedersiniz Safa abi," dedi, "seni aşağıda Lütfi abi bekliyor." Kim Lütfi abi? Lütfi Akad. Aşağısı dediği Eren Han, And Film ve Uğur Film karşı karşıya. Onun bir alt katında, And Film'in altında Be-Ya Film var. O müthiş Be-Ya Film. Be-Ya Film'in karşısında Göksel Film var, Göksel Arsoy'un. Tam karşısı. Ağa Camii Sokağı. Onun en altında da sinemacıların sendikası var. Bir geniş salondan ibarettir. Caminin tam arkasında. "Müsaade eder misin?" dedim Turgut abiye. Çok dost adamdı Turgut Demirağ. "Tabii! Aman," dedi, "hiç durma." İndim. Girdim. Sendika salonu, upuzun masalar koymuşlar, ikiye bölüyor salonu. Üstü yeşil örtülü. Yani bir çeşit oyun salonu sanki. Versene kâğıtları açalım, iskambil yapaalım gibi bir uzunlukta. Lütfi Akad solda oturmaktadır, yanında da Vedat Türkali oturmakta. Senaryocu. Abdülkadir Demirkan/Pirhasan [Vedat Türkali]. Yaklaştım, Lütfi abiyle el sıkıştık, "Otur" dedi, oturdum. Enteresan bir

* Bu söyleşi, Safa Önal Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı'na verilen "Meslek Hayatında 50. Yıl" ödülünü almak üzere Ankara'ya geldiğinde Nilgün Abisel, Pembe Behçetoğulları, Ali Karadoğan ve Nejat Ulusay tarafından 24 Mayıs 2003 tarihinde gerçekleştirildi. Söyleşiye aynı ödülü almak üzere Ankara'ya gelen Yılmaz Atadeniz de katıldı.

şey. Dedi ki, "Seninle çalışmak istiyorum". İçimde bir şey zıpladı. Çünkü bu takımın içinde olmak artık benim büyük bir amacımdı. Memduh, Atıf, derken Lütfi Akad, sonra Metin Erksan. Yalnız tedirgin olduğum bir şey var, yanında Vedat Türkali oturuyor. Vedat Türkali ısrarla dinlemek için bir elini de kulağının arkasına atarak meyillenmektedir. "Çok sevinirim," dedim; "Vaktin var mı?" dedi; hiç vaktim yoktu. Yani saatla anlaşılabildim birtakım şirketlerle, size üç saat, size dört saat. Öyle bir yoğun çalışma düzeniydi. Ve ne zaman tatil, ne zaman bir kahde içki, ne zaman karımla bir yere kaçma. Ben hep kaçak yaşadım. Bana bir gün tatil, bir gece izin vermemişlerdir. Ama kendi keyfimle isteğimle, ısrarımla. "Ben açarım zamanları," dedim, "Peki," dedi. Öğleden sonrası için bana randevu verdi, Mecidiyeköy'ünde. Evinde. Ben bilmemekteyim evini. Adres verdi. Kolay buldum. Bahçe içinde, tek katlı bir pavyon şeklinde, dünya güzeli bir evdi. Bahçede oturduğunuz zaman bu Lütfi abinin odası Şükran hanımla, bu oğulları Ömer'in odası, bu Lütfi abinin çalışma odası, açık pencereler, şurda yemek yenir, her şeyi görmekteydiniz. Öyle berrak, öyle saydamdır Lütfi abi. İnanılmaz güzellikte bir adamdır; asabi, küfürbaz, ama işini çok seven.

"Ben bir film gördüm, Marlon Brando'nun filmiydi, adamın atını çaldılar..."

Bahçede oturduk önce. Sonra iç tarafa geçtik. "Ben," dedi, "Türkân hanımla ve İzzet'le bir film yapmak istiyorum. Senin yazmanı istiyorum." "Peki," dedim. "Nasıl bir şey düşünüyorsunuz?" "Ben," dedi, "bir film gördüm." Lütfi Akad'la da bütün tanışmam bu kadardır yani. Çok zarif, çok terbiyeliydi. "Bir şey içer misin?", "Bir şey yer misin?"le başlamıştı sendikada. "Ben bir film gördüm, Marlon Brando'nun filmiydi. Adamın atını çaldılar, sonra gitti aradı taradı atını buldu geri döndü," dedi. "Evet," dedim ben, yani bekliyorum. Oturtamıyorum. Türkân Şoray... Adamın atını çaldılar... Ne yahu bu? "Bu kadar," dedi. Öyledir onlar. Ya var olursunuz, ya gidersiniz. Yeşilçam sanıldığı kadar kolay bir coğrafya, bir vatan parçası değildi... Öyle armut piş ağzıma düş, al şu öyküyü yaz, böyle bir şey yoktu yani. Bir *Erkek Ali* filmi için [Herman Zuderman'ın] Mikis Bumbulis hikâyesinden çıkan, Memduh'un çektiği çileyi bilirim ben. Bir *Avare Mustafa* için, bir Or-

han Kemal romanından çıkarken. "Ya," dedim, kaldım. "Ne zaman bir şey hazırlarsın," dedi. "Haber veririm," dedim. Çıktım Mecidiyeköyü'ne. Omuzlarım düşmüştür. Bu iş bitmiştir. Öğlen ayrılışımdan sonra eve uğramıştım, karıma da söylemiştim. O benim amaçlarımı bilmekteydi. Ve ona müteşekkirim yani. Yani benim için bir nöbetçi eczane olmuştur. Onu unutmam. Heveslenmişti o da. Döndüm eve dedim ki, "kötüdür". Ben bundan bir Türkân Şoray, İzzet Günay filmi, bir Lütfi Akad filmi yapamam. "Peki sağlık olsun, ne yapalım, elinde işin var gücün var. Ona tekrar sıra gelir," dedi. Bir küskünlük var içimde her şeye karşı. Sırtımı döndüm karıma, öyle yattım. Ona da küstüm. Her şeye darıldım. Yediğim yemeğe, içtiğim suya. Çok zor bir akşamdı. Bu benim önüme verilmiş bir fırsattı, atılmış bir toptu ve ben buna vuramayacaktım. Sonra sabahleyin kalktım, başka bir adam gibi. Dedim ki, "Reyya, ben bu işi yapacağım, yapmalıyım. Kafamın içindeki kütüphaneyi döktüm ufacık ekrana. Sonra daha akıllıca düşüneyim," dedim. Daha rasyonel. Neler olabilir? Yaman bir Sait Faik hayranıyım ben. Başka da yoktur. Biraz Haldun bey yaklaşmıştır, Tamer. Hâlâ o ısrardayım, öykücülükte. Ömer Seyfettin daha öncedir, onu saymam. Saygım ayrıdır ona. Onun hikâye kitaplarını gözümün önüne getirdim. Sonra aradım taradım, *Menekşeli Vadi*'yi buldum. Tam örtüşmüyordu belki Akad'ın isteğiyle. Ama orda da bir adam vardı, bir kadın vardı, karısı. O kadın... O adam gitti, ama sonra döndü, [karısı] hiç şaşırmadı, oğlu çok şaşırdı. Lütfi abi'nin çok sevdiği bir sahneydi o. "Anne, babam geldi!" diyor müthiş bir hayretle. Ve kadın geliyor, dün gece gitmiş gibi terlik çevirir önüne. Bu, bizim hayatımızdır. Sosyolojik olgular bizde insan tipleriyle böyle gelişmiştir. Onun için onu, Acem ne anlar, ne de yapabilir, benim insan tipimi. Benim hangi kültürlerle boğuşup, yorulup ve yoğrulup nasıl bir hali hamur olduğumu. O ancak onu ordan kopya eder. Motomot. Diyalog diyalog alıp yapar. Belli bir derinlik göttüklerini sanmıyorum. Mamafih hazin bir şey, dün akşam Yılmaz'dan [Atadeniz] öğrendim: Benim ülkemde yedi film yapılıyor senede, onlarda seksen dört mü?¹ Buyrun. O *Menekşeli Vadi*'den... yola çıktım ordan, bir tretman hazırladım, sinopsis de değil. Sinopsis istemem demişti. Tretman doğru- dan doğruya sinemacılık... Çok zor iştir. Yani tretman senaryodan zor iştir. Ve tretman senaryodan önemlidir. Çünkü öykü biter, sinopsis biter, yapılandırma başlar. İlk ne görmek isterim ben bu öyküde, sonra ikinci sahne ne olmalıdır, neyi yaptırmalıyım, neden. Sonra üçüncü

sahne. Neden o üçüncü sahne oraya geliyor. Bunu bir yapıştırmalıyım ben, böyle seksen, yüz, yüziyirmi, yüzotuz, yüzotuz dört sahne. Sonra bir daha geçmeliyim, yer değiştirmeliyim, belki 67, 14 olmalı; 41 ilgisizdir atılmalı gibi. Çok zor bir iştir, yani çelik omurgası ve kaburga-sıdır tretman. Sinopsis olmayabilir, iyi kötü bir öyküden yola çıkabilirsiniz. Hatta abstre bir çalışma bile yapmış olabilirsiniz; ama tretman yere inmeli, ayakları yere basmalı, görmelisiniz. Orada çünkü artık sinema başlar; resimleme, yani montaj başlar. Otuz sayfadan az olmamalıdır. Diyaloglu yazmalısınız. Ve bana 'tretman nasıl yazılır'ı Atıf Yılmaz öğretmiştir farkında olmadan. Ben bir şöhrettim. Bakın bunları, bu ahi'yi iyi bilmek lazım. Yani çıraklıktan kalfalığa, kalfalıktan ustalığa peştamal nasıl kuşanılır. Atıf Yılmaz gezinerek söylerdi, ben daktiloda tape ederdim. Bu şakasızdır ve doğrudur. Mesela *Menekşe Gözler*, ki *Menekşe Gözler*'le ben Altın Koza aldım, Atıf Yılmaz hiçbir şey almadı. Ama tretmanı o yazdırmıştır, hiç unutmuyorum. Bir diyalog sonu vardır, bir sahne sonu vardır, gözleri dolar, -Fatma'nın [Fatma Girik] oradaki adı nedir bilmiyorum-, bunlar mutluluk yaşlarıdır. Haa! Demek ki tretmana hafif duyguları da sokmalıyım. Neden? Çünkü senaryocuya bu bir öncülüktür; bir rüşvettir, bir pay vermektir. Onu hazırlarsınız. Son derece mekanik, son derece kuru yazarsanız -bu sahnede Ayşe'yle Mehmet var, aralarında bu geçer, işte şu anlamda konuşurlar-, bu kupkuru bir şeydir. Senaryocu kupkuru biri değildir. Senaryocu bir adamdır, dünyalar kuracaktır. Yani oraya insanları getirecektir, insan bakışlarını getirecektir, tartışmaları, kavgaları, sevinçleri, gözyaşlarını, ölümleri, barışları, doğumları getirecektir. Nasıl getirecektir? Biraz filizler, biraz ipuçlarıyla onu hazırlamanız lazım. Haa... Ona sormadım hiçbir zaman, ama anladım ki tretmanlarda hafif beslemeler, senaryocuya beslemeler... Beslemelidir senaryocuyu bir tretman.

"Türkân hanım bende aşî gibidir..."

Tretmanı hazırladım. Bir randevu aldılar, koltuğumun altında tretmanım -37-38 sayfa-ydı-, Türkân Hanım'ın evine gittik. Levent'de, Levent Camii'nin girişindeki bir sokakta oturmaktaydı; akşamdı. Kapıyı Rüçhan Adlı açtı, yakından ilk görüşümdür. Evleri ufaktı, iki katlı bir ufak evdi, bir Levent eviydi. Arka bahçesi vardı, ön bahçesi yoktu.

Sonra o arka bahçenin çok tadını çıkarmışımıdır Türkân Hanım'la, et-tırnak olduk sonra. Ben kırktan fazla yazdım ona; *Dönüş, Deprem, Di-la Hanım*. O, yaman bir dönemdi. *Bodrum Hâkimi*... Neler yazılmadı ki. Çekmesi için [Türkân Şoray'a] ilk, *Dönüş*'e yönetmenlik ısrarını, arabasının içinde, gecenin üçünde... Bakın şurda kaydedin. Bunlar si-nema tarihidir. Sanki cebime ayrı bir para girecek ya da bana yeni rütbeler verilecek... Siz çekmelisiniz diye, Rüçhan beyin arabasının içinde, evime yakın bir sokağın içinde, gecenin üçünde ısrar etmi-şimdir kendisine [Türkân Şoray'a], bastırmışımıdır, siz bunu yaparsı-nız diye. Gittim... Biraz sonra.. bizi salona aldı Rüçhan bey. Biraz son-ra Türkân Hanım indi, ilk görüşümdü. Çok kısa oturduk, sonra okuya-lım dendi. Hemen bitişiğinde, zaten kapısız mapısız... yani yemek odası salon birleşik bir mekândı. Geçtik, uzun tahta bir masaydı. Her-hangi bir vasfı yoktu, meşeden, şundan bundan yapılma değil, tahta bir uzun masaydı. Ben bir başına oturdum. Bir başına Türkân Hanım. Lütfi abiyle Şeref soluma oturdular, sağıma Rüçhan abi, Rüçhan Ad-lı. Okumaya başladım. İki defa yaşadım bu tadı. Bir de *Metres*'de ol-muştur bu. Yani Türkân Hanım bende aşî gibidir. Türkân Hanım'a kö-tü yazmama imkân yoktur. Pek çok kötü şey yazmışımıdır. Ama öyle bir itikat halinde bana inanişî vardır ki, sizi ister istemez zorlar. Otuz bir sahne okudum, ağladı, fırladı gitti. Geçen sene Beyoğlu Belediye-si Kültür Dairesi benim için bir panel düzenledi. "Safa ve Türk Sine-ması" diye. Oraya gelmiştir. Sinan [Çetin], Halit Refiğ, Türkân Hanım, Yılmaz Atadeniz, sağolsun. Çok hoş bir akşamdı. Ben beklemiyor-dum öyle bir kalabalık, öyle bir ilgi. Bir de öğrencilerim de gelmezler mi? Orda [Türkân Şoray] bunu anlatmıştı: "Fırladım gittim, muslukta elimi yüzümü yıkadım, döndüm..." O gidiş gelişi... Ne tuhaf bir şey. Eliniz ayağınız titriyor, çünkü çok inanıyorsunuz ama beğenmeyebi-lirler; Muhayyer Kürdi. O aramıza müthiş bir sevda getirdi. Hem sev-gi hem sevda getirdi Türkân Hanım'la. Müthiş saygın, müthiş tatlı bir şeydi. Dinledi bitti. Geldiği zaman, nezaketen hoşgeldiniz, çok mem-nun oldum'dan çıktık, ayrılırken yarı kucaklaştık. Öyle sıcak bir şey esti, hepsiyle. Sonra oturdum. Yazmaya başladım.

**"Şimdi ben evli barklıyım
ama geceleri hafif sokaklardayım..."**

Yılmaz'ın [Yılmaz Atadeniz] demin dikkatini verdiği bir nokta var: Şimdi ben evli barklıyım, ama geceleri hafif sokaklardayım. Sazlara bayılıyorum, ufak sazlara. Büyük sazlara da Sadri'yle gidiyorum. En iyi arkadaşım, [Sadri] Alışık. Etim tırnağım. Bi'tanem. Yani, ufak saz salonlarının bana verdiği tadı hiçbir yerde duymamışımdır. Sonra Türkân Hanım'la bir film çekmek gerekti: *Tatlı Nigâr*. Orhan çekecek, [Orhan] Aksoy. Böyle yerler kalmadı falan dediler. Ben aldım filmin yapımcısı, Akün Film'in sahibi İrfan Ünal, yine Rüçhan abi, Türkân ve Safa. Asmalımescit'e götürdüm. Ordaki ufak saz salonlarına. Türkân Hanım'a birer şişe tekel birası yolladı hatunlar. Çektiler ellerimizden, sokağın ortasına çıkardılar. Gecenin ikisinde, konsomatrislerle Türkân Şoray, bağlamacılarla ve komilerle fotoğraflar çekildi. Tabii böyle bir besleme içinde, bu kadar besleniyorsanız, yani kanallar bu kadar açıksa, su kanalları, yani güneşi müneşi alıyorsanız, nemi, rutubeti filan. E, biraz da sizde bir şey varsa, bir patlama yapmamanız olanaksızdır. Kapanırsanız gidersiniz. Kapanmamak gerekir. Lütfi abiye başladım yazmaya... Ben o sazlara çok gitmekteyim. Üstelik de bunu çekeceği yer, neydi, Parmakkapı'daki... Allah, Allah... Neyse, gelir. Oraya da sık sık gitmekteyim, şef garson Satılmış adamım. Adamın adı Satılmış, o da öldü. Allah rahmet eylesin. Bir tek şeyi kullanamamışımdır o mekânda. Masa örtülerinin altında, masa ayaklarına lastikle sarılı sopalar yerleştirilmiş. Herhangi dümbelek iki tane sarhoş... O zaman kaptılar mı yer misin yemez misin şakaları. Onu kullanamadım, isterdim kullanayım, hiç kullanamadım. O mekânı sevmekteyim, o mekân bende yaşıyor. Bir akşam da Sadri'yi götürdüm. Gecenin bir saati. Sadri mahcup adamdı. Bir defa gitti. Çağlayan Saz'a. Oturduk ikimiz. Önümüzde arkası dönük bir adam var. Başka müşteri yoktur. Konsomatrisler Sadri'yi bir gördüler, koştular: "Sadri abicim"; sardılar, oturttular, çevirdiler. Bir sarhoş, ama vardakosta bir kadın, açık mavi tuvaletli, ama iyice sarhoş havada, "Sen Şimdi Dönülmeyen Yerdessin"i bağıyor, çok da iyi söylüyor. Ve ağılıyor bir taraftan. Sonra öndekine uzandı: "İyi okudum mu abicim?" Kimdir dedik. Bestecisi Şekip Ayhan Özışık'tı bizim önümüzde oturan. Şimdi bakın nerelerden neler. Sonra o masa birleşti. Şimdi Sadri, Safa, Şe-

kip. Şekip'in şarkısını söylüyor sarhoş bir kadın, ayakta, yıkılarak ama iyi okuyor. Şekip de dinliyor büyük bir keyifle. Ne mutlu olmuştur kimbilir. Öbür tarafa ne keyifle gitmiştir. Onlar orda iyi birikteler.

**"O mekâna girmeden, o saz salonuna girmeden
o filmi çekti..."**

Dedim ki, ben sazlara sık sık gitmekteyim, bu Sabiha'yı mabihayı bilmekteyim, bunları ben çok sevmekteyim. İlişki kurmamaktayım ama içim de gitmekte. Bir defa gitsek Lütfi abi şu saza. "Tabii, bir akşam gideriz," dedi. Şükran hanım da çok yumuşak, çok esnek, çok tatlı, çok şeker bir kadındır. Titrer üzerine Lütfi abinin. Bugün, yarın, öbür gün, gitmedi. O mekâna girmeden, o saz salonuna girmeden o filmi çekti. Kapısından geçmedi. Çekim devam ediyor, bir defa gittim Çağlayan'a, bir sahne çekilmektedir. Bir plan çekiyor o sahneden. Sabiha, "Ne bakıyorsun, yetmedi mi çektiğin fotoğraf?" diyecek, "Eteğime dolanma" filan diyecek. Sonra da peşinden koşacak. Bakacak, bakacak Halil elinde tespihiyle, hiçbir şey diyemeyecek. O hakaretlerin hepsini yiyecek. İyice yiyecek, içine kadar oturacak, ciğerleri sızlayacak sızım sızım. Yalnız yüzü, gözü, onuru değil yani. Onlar laf. Kimyanızda hissedeceksiniz. Yüzünüze akseder. Film çekerken öyle söyleyrim oyuncularına. Ve Türkân Hanım'la sekiz film çektim. Önemli planlarda bana bakıp "Konuşacaksınız değil mi Safa bey?" derdi bana. O plan için ben onu hazırlarım, ışıklar yanmaz, arkasını döner, ben gönderirim ona. Söylerim, bağırırım, duygulanırım, yüklenirim, elini kaldırır, ışıklar yanar, döner ve oyun başlar... Onlar [oyuncular] gelmezler bir daha. O planı seyrettim. Başka çekim sırasında seyrettiğim plan yoktu. Yeniköy'deki Domani beni çok etkiler. İskelede Domani. Şu sahne Sabiha ile Halil oturuyorlar. Sabiha tabaka veriyor filan. Mesela ben *Taçsız Kral*'ı ilk yazacağım zaman, ilk gece, Atıf Yılmaz, ben, Metin Oktay –Allah rahmet eylesin–, orda yemek yemiştik, kafaları çekmiştik. Birer lüfer yemiştik, Metin altı tane yemişti. Atıf Yılmaz'ın gözleri gözlüğün camına vurmuştu...

YILMAZ ATADENİZ: Paraları o veriyor!

ÖNAL: Hayır, paraları bırak, yedi tane lüfer yenir mi? Genç adamlar-

rız, biz de attık mı yumruğumuzu duvarı çöktürüyoruz. Bir tane daha diyor, bakışıyoruz, getirdi, kesti, yedi. Bir daha, bir daha... Altıncıda pilimiz bitti. Hiç unutmam bunları. Bunlar geçmeli. Kalmalı bunlar. Gitti Metin. Bizlere ne oldu, ne kaldı? Çember kapanıyor.

Çok hatırlınas, çalışması çok lezzetli, çok farklı bir adamdır Lütfi abi. Sonra onunla *Seninle Ölmek İstiyorum*'u çalıştık. Vardır arka arkaya, birkaç tanedir onlar.

ALİ KARADOĞAN: *Kader Böyle İstedi* de var.

ÖNAL: Evet, *Kader Böyle İstedi*'ye ben yalnız öyküde katıldım, senaryosuna katılamamıştım.

Sonra *Vesikalı Yarım* bitti, ilk gösterimi var Melek Sineması'nda. Eski Melek. Ben o Emek'ten memekten anlamıyorum, hâlâ bir kadim İstanbullu olarak. Sabahtır, 11.00 gibi, orda seyredeceğiz filmi. Gittim başlamıştı ve ışıklar kararmıştı. Bir yer buldum kendime, arkalarda, oturdum. Aralıksız oynadı film. Dört beş kişiyiz herhalde. Işıklar yandı, film bitti. Baktım iki üç sıra ötemde Türkân Hanım oturmuş tek başına. Herkes birbirinden habersiz gelmiş. Gözlüğünü çıkarmış, gözlerini siliyordu. Sabiha'ya...

"Sabiha bir çıkmazın kadınıydı...

Ve buluşmaları son derece inandırıcı

bir biçimde mümkün değildi...

Yani senaryocu istediği için değildi.

Onlar yaşayan iki hayattılar.

Sizin benim kadar canlıydılar."

Nasıl döner gider o Sabiha ordan. Orda, son derece duyarlı... Bakın bu film önemlidir. Onun için boyuna yapılmaktadır, onun için boyuna bana hep sorulmaktadır. Hatta ben *Vesikalı Yarım* kadar sevdiğim başka filmlerim niye bu kadar bana sorulmaz diye keder yaşarım. Tabii orda çok önemli şeyler var. İnsanlar angut değildi orda. Hepsisi belli bir terbiyeyi taşıyorlardı. Terbiye esastır. Ya çok edepsizce vereceksiniz, hergelece ya da... Mesela... [Sabiha] gitti Halil'in babasına, Halil'in babası [elmaları] tarttı. Bir tek defa döndü, "Halil nasıl?" dedi. "Sen ne istiyorsun lan benim oğlumdan? Onun gül gibi karısı, iki ta-

ne çocuğu var", bilmem ne filan. Öyle değil midir kuralı? Böyle konuşulur. "Yazık günah değil mi? Sana erkek mi yok?" Hep yazdık bunları, bu kadar çıplak, bu kadar kaba, bu kadar katı, bu kadar ruhsuz, bu kadar ruhaniyetsiz. Yazdım. Ama nedeni vardı. Sıkıştırmam gerekiyordu o kadını, bu öfkelerle. Sabiha'yı böyle sıkıştırmama gerek yoktu. Sabiha'ya başka bir şey getirmem gerekiyordu. Sabiha bir çıkmazın kadınıydı. Hayatı ziyan olmuş gitmiş, nereden çıkacak Halil karşısına. Sonra bir baktı... ümitsiz bir çırpınış. Kurtulayım şu Halil'den dedi. Gitti, denedi. Ne yaptı Halil? Çekti vurdu. Yani Sabiha bir çıkmazın içindeydi. Ve buluşmaları son derece inandırıcı bir şekilde mümkün değildi. Yani senaryocu istediği için değildi. Onlar yaşayan iki hayattılar. Sizin, benim kadar canlıydılar. Bir şey daha söyleyeyim, şu duygulardan çıkalım. "Hapishaneyi nerde çektim, biliyor musun?" dedi bana Lütü Akad. Hapishane var, volta atar. İnönü stadının girişi. Düşünebiliyor musunuz Akad'ı. Ben de film çektim, üstelik [Altın] Portakal aldım *Umut Dünyası*'yla. Yönetmenim yani, Portakallı bir yönetmenim. Benim aklımın ucundan... Hapishaneyse hapishanedir, tel örgü tel örgüdür, ziyaret yeridir, iç avludur, volta atarlar, havalandırmaya... Dolmabahçe Stadi'nin gişe girişinin demir parmaklığının dışına makinayı koyup, Halil'i de oraya koyup, arkadan da dört tane mahkûmu geçirip, orda volta attırmak aklımın ucundan geçmezdi. Çok önemli. Bakın neler çıkıyor. O manav dükkânını sen nasıl bulursun Lütü abi? Yani böyle bir köşe. Nasıl yaparsın? Müthiş bir dünyaya açık. Nasıl yaparsın onu? Nasıl getirirsin? Nasıl güzel görürsün?.

NEJAT ULUSAY: Halil'in açtığı manav Beyoğlu'ndaydı...

ÖNAL: Balık Pazarı'nda. Kendi dükkânı yok, yoksul, gariban, tahta sandıkları oraya... Tabii Balık Pazarı'nın girişi çıkışı.

ULUSAY: Sabiha'nın evi?

ÖNAL: Tarlabası'ndaki evlerden biriydi. Ne güzel sofralar, racon keser, hazırlar. Sonra [sazdan] gelirler, "Hadi bakalım," derler, "Hastayım gelmeyeceğim," der. Çok ufak da olsa, arkadaşlık nosyonu da orda önemlidir. Yani Ayfer'i [Feray] de unutmamak lazımdır.

ULUSAY: Onunla açılıyor saz sahnesi. Onun yüzüyle, sonra arkasını dönüyor ve ilerliyor. Genel çekim oluyor...

ÖNAL: Birbirlerini özel hayatlarında da seviyorlardı Türkân Hanım'la rahmetli Ayfer. Yahu bir jenerik geçiyor. Hanımefendiler ve beyefendiler, yani... acı çekiyorum. Dörtte üçü yok. Bilemezsiniz bunun ne olduğunu. Jenerik geçmeye başlıyor, perişan oluyorum. Ne stüdyosunda, ne sesleri alanda, ne ışığı yapanda, ne renkleri ayıranda... Her şeyi bırakın set işçilerime kadar. Yani, arkadaşlarımların hepsi. Nasıl gitmişler, nasıl... Nasıl öldüler. Bizi bıraktılar, onlarsız bıraktılar bizi... Yaşamın içinde bunlar tabii. Ben de şuna sevinmekteyim. Ben gittiğim zaman da birileri üzülecek nasıl olsa. Bir çeşit sadizma içinde bir tad almaktayım, o bana biraz güven veriyor. Benim de arkamdan birileri zırlayacak diye...

**"Dedi ki, Sabiha diyecek ki Halil'e, 'Sen evlisin.
Çocuğun varmış. Benden gizledin, yalancı herif.'
Fakat bunların hiçbirini demeyecek, dedi.
O duvar var, orda gördüm, boydan boya
bir duvar var, o duvarın önünde çekeceğim,
aşılmaz bir şeyde yaşıyorlar çünkü, dedi..."**

ÖNAL: Önce yazdım, Türkân Hanım'ı sonra gördüm.

KARADOĞAN: Üzerinde hiç oynadınız mı? Düzelttiğiniz yerler oldu mu ilk yazdığınız biçiminden?

ÖNAL: Hayır, Lütfi abi olduğu gibi onu çekti. Yalnız bir ek istedi. Bunun kalmasını isterim, senaryo yazacak yönetmen veya yönetmen olacak öğrencilerinize. Evdeydim. Setten geldiler. "Lütfi abi seni istiyor abi," dediler. Öğlendi. "Neredesiniz?" dedim. "Paydos verdik, Beşiktaş'ta köftecidemiz," dediler. Atladım prodüksiyon minibüsüne, aldılar beni götürdüler. Ben gittiğim zaman köfteler bitmiş, tatlılar yeniyordu. Alelacele ben de yedim. Türkân Hanım, İzzet var, Lütfi abi var bermutad. "Nedir?" dedim. "Senden bir sahne istiyorum, çekerken yakaladım, eksikliğini duydum. Bunu bana yazacaksın," dedi. "Peki ağabey," dedim. Türkân hanım bindi arabasına. Ben bilmiyorum ne olacağını. İzzet bindi arabasına. Buluşma yeri Tepebaşı Kazablanka Gazinosu'nun sokağı. Biz de Lütfi abiyle, bu defa minibüse değil bir taksiye bindik. Dedi ki, "Şimdi onu çekmeye gidiyoruz."

Evet? "Şimdi yazacaksın bana onu," dedi. Medet... ey Gazi Hünkâr!.. Gel kurtar beni. Yahu Beşiktaş-Tepebaşı... Neyi yazıyorsun? Bir de sen *Vesikalı Yarım*'i yazmışın, yankılanmış. Bize de birer tane diyor yapımcılar filan. Daha film yok orta yerde, ben iyice fiyaka atmaktayım. Nasıl, ne yazacağım? Dedi ki, "Sabiha diyecek ki Halil'e, 'Sen evlisin. Çocuğun varmış. Benden gizledin, yalancı herif.' Fakat bunların hiçbirini demeyecek," dedi. "O duvar var, orda gördüm, boydan boya bir duvar var, o duvarın önünde çekeceğim, aşılmaz bir şeyde yaşıyorlar çünkü," dedi... Tanrım! Taksinin içindeyim, bana bir çanta verdiler, dizlerime. Kalem kâğıt, solumda Lütfi abi oturmakta ve gidiyor, ağaçlıklı Dolmabahçe yolundan geçiyoruz. Kazablanka'nın önüne geldik, bitmişti. Kalemle yazmıştım. Okudu, arabanın içinde. Sokağa girdik, İzzet'in arabası, Türkân'ın arabası, Türkân Hanım gelmiş, bir kenardalar, bizi bekliyorlar. "Teşekkür ederim Safa, tam istediğim gibi," dedi. "Seyret," dedi. Dedim ki, "Lütfi abi, bittim, beni tükettin. İmanımı gevrettin, ben gidiyorum, uzanacağım, dinleneceğim," dedim; "Kendime geleceğim. Ne yazdığımı da katiyen senin kadar iyi bilmiyorum şu anda. Bende yok." "Haklısın," dedi. Sever beni. Okşadı böyle, çıktım gittim. Çektiler. O sahne odur. Beşiktaş'la Tepebaşı arasında, yönetmenin emriyle ve vakitsizlik içinde mutlaka yazmak zorundaydım. O iyi çıkmasaydı, o sahne, benden puanlar kırılırdı.

ULUSAY: Fakat bunun bir türlü söylenememesi müthiş bir gerilim yaratıyor seyircide, niçin söylemiyor Sabiha?

ÖNAL: Onu sayıyor ama. Öbürü çok kolay... ve seviyor. Ödü patlıyor, "Evet evliyim, n'apiyim, gidiyorum," derse. Böyleyse, "O zaman ayrılalım," diyecek. Eli ayağı titriyor. Çok denedik; aşk filmi yapmak kolay sanılır, çok zor iştir. İki insanı anlatacaksınız ve o sınıfa dair anlatacaksınız. Yani yalnız senaryocu, iyi diyalog yazmak filan, orda geçmiyor. Yani biraz sosyoloji bilmek mecburiyetindesiniz. Çaresizsiniz yani. O insanların o olaya tepkileri ne olabilir, onu çok iyi ölçmek zorundasınız. Sizin tepkiniz değildir onun tepkisi. Mümkün değil. Aradaki kültür farkı, yaşam biçimi, yetişme tarzı. Her şey onların kendi aralarında, onların kendi sınıfsal, katmansal anlamları içinde geçmelidir. Yani kendinizi ne kadar onun, onların yerine koyabileceğinize bağlıdır başaranız...

"Sinemanın kuralları vardır, bal gibi kuralları vardır sinemanın..."

NİLGÜN ABİSEL: İzzet Günay sizce Halil oldu mu?

ÖNAL: Kesinlikle. Bakın ona... Bu inanılmaz bir şans meselesidir. İzzet, Sadri'yle oynadı, Ayhan'la [Işık] oynadı, bir türlü fırlayamıyordu. Bir *Hop Dedik* yaptık, Orhan Günşiray, Fatma Girik, arada da İzzet de ikinci adam olacaktı. Ne Orhan kaldı, ne Fatma kaldı. İzzet *Hop Dedik*'le gitti, vurdu. Ve o tür avantürlerin, Orhan Günşiray'ın getirdiği o tür komedi avantürlerin tek tabancası oldu. Hemen onu da söyleyeyim. *Hop Dedik* bir gecede yazılmıştır. *Abidik Gubidik* bir gecede yazılmıştır. *Abidik Gubidik*'in tanıkları vardır. *Hop Dedik* için yalnız karımdır tanık. *Abidik Gubidik* için tanıklarım vardır. Yani Bursa'da Çelik Palas'a gidilmiştir. Akşam yemeği yenmiştir keman eşliğinde. Şarap içilmiştir. Dönülmüştür otele, Çekirge'de bir otele. Feridun Kete, kameraman ve film yapımcısı. O sırada Yerli Film'in temsilcisiydi. Benimle geldi, ben çünkü Uludağ'a çıkacaktım. Bir de Kemal İnci, yönetmen, şimdi oyunculuk yapıyor sadece. Kemal'e senaryo yazacağım. *Günah Kızları*'nı yazacağım. Uludağ'a çıkıyoruz, ailece. Onlar sabaha kadar uyumadılar, kâğıt oynadılar. Ben bir tahta masanın üstüne dört tane havlu koydum, gürültü olmasın. O zaman daktiloyla, şimdi yazmıyorum, elle yazıyorum, tape ediyorlar. Sabaha kadar. Akşam Çelik Palas dönüşü şarap, keman. Sabah [senaryo] bitmişti. Biz Uludağ'a çıktık, Feridun Kete *Abidik Gubidik*'le İstanbul'a döndü, Sonra İzzet'e *Ağaçlar Ayakta Ölü*'rünü yazdım. Bu filmle Portakal aldı. Bir de, işte bu *Vesikalı Yarım* patladı. Sonra bana geçen sene ne yaptı! Bu da geçsin, kalsın. Panele [Safa ve Türk Sineması] davet ettim, benim için konuşmasını istedim. Çünkü ona hayrım ve hizmetim çoktur. Yazık, "O gece benim briç geceme rastlıyor, bağışla," dedi bana. Şimdi selam vermiyorum.

ULUŞAY: Film kaç kopyayla, kaç salonda çıktı? Nasıldı gişesi?

ÖNAL: Ha, onları bilemem. Şimdi bakın, şunu bilirim. Yılmaz [Atadeniz] benden iyi bilir o işlerin aritmetiğini. Yılmaz aynı zamanda yapımcıdır, yaman bir adamdır.

ABİSEL: En az on kopya oluyordu galiba değil mi?

ATADENİZ: On kopya oluyordu.

ÖNAL: On bir sinemada çıktı.

ATADENİZ: İstanbul'da?

ÖNAL: Evet, on bir sinemada çıktı.

ATADENİZ: On kopya veya sekiz kopya.

ÖNAL: Evet, on bir sinemada çıktı, sonra ikinci, bir defa, ilk ayakta, birinci ayakta on bir sinemada, ikinci hafta İstanbul'un diğer semtlerinde oynar, üçüncü hafta yine, sonra dışarıya gider.

KARADOĞAN: İlk gösterimde kaç kişi vardı?

ÖNAL: Özeldi, sabahtı, İzzet'i hatırlıyorum, Türkân Hanım'ı hatırlıyorum, kendimi hatırlıyorum, dördüncü bir silüetti. Çok heyecanlanmışım, çok etkilenmişim.

ULUSAY: Lütfi bey yoktu herhalde?

ÖNAL: Hayır, yoktu.

ATADENİZ: Şeref olabilir belki.

ÖNAL: Belki Şeref [Gür] olabilir. O getirmiş 135mm objektifi, insanların üzerine yapıştıra yapıştıra... Yani, o zaman bizde öyle büyük objektifler kullanma yok. 135mm objektifle sen yapıştır ve döndür geriye ve Sabiha gitsin.

ABİSEL: Flulaşarak çıkar, gözyaşlarıyla. Peki Sabiha'nın sonrasını seyirciye bırakıyoruz, değil mi?

ÖNAL: Her şeyin sonrasını seyirciye bırakıyoruz, sonu yoktur. Evet, ama işte bakın bu çok tehlikeli bir şeydi. Dünya sinemasında da [açık

uçlu son] pek yoktur, yapamazsınız. Seyirci isyan eder. N'oluyor lan bunlar? Yani, meşhur laf, "happy end". Nerden öğrendik "happy end"i biz. "The End." "Happy End." Yani, sinemanın kuralıdır. Sinema kuralsızdır!? Sinemanın kuralları vardır, bal gibi kuralları vardır sinemanın. Çekim kuralları da vardır. Vardır efendim. Gidiyorsunuz, kuralsız yapmaya kalkıyorsunuz. Tosluyorsunuz bir yerlere. Seyirci gelmiyor, iş yapmıyor. Para olarak düşünmüyorum. O ne demek o, seyircinin gelmemesi? Senin var olduğunu sanmadığın birtakım kuraların olduğunu gösteriyor. Ama niye her attığımız on ikiden vuruyor? Bir defa onu Lütfi abi söylemişti. Burda bir tehlike var ama kıyamam, demişti. Yani öyle güzel yazmışın, öyle oturtmuşun.... kimse'nin yardımı yoktur bana *Vesikalı Yarım* senaryosunda. Yani bir yönetmen senaryocu tartışması yoktur. O gece orda okudum, çıktık, "Lütfi abi bir arıza sizden?" "Hayır, Safa, başla," dedi bana.

ULUSAY: Yapımcının hiçbir müdahalesi olmadı mı?

ÖNAL: Hayır. Bakın ben doğrusu, yapımcı müdahalesini çok yaşamadım. Ne *Dila Hanım*'da, ne *Ah Güzel İstanbul*'da, ne de *Fatma Bacı*'da yaşadım. Hiçbirinde başıma bunlar gelmedi.

PEMBE BEHÇETOĞULLARI: Bütün diyaloglar önceden yazılmış mıydı? Mesela, bizim için iki replik çok önemli. Birisi "Çok eskiden rastlaşacaktık", bir diğeri "Asıl şimdi yıktı beni". "Çok eskiden rastlaşacaktık"ı Sabiha söyler. "Asıl şimdi yıktı beni" de, en son, Sabiha suçlu üstlenince Müjgan'a söyler Halil.

ÖNAL: Hayır, tretmanda onlar yoktu. Sonradan yazdım. O zaman tretman olmazdı, o senaryo olurdu. Ufak replikler koyabilirsiniz tretmana, o sahnenin havasını verici. Şimdi birtakım senaryocu yanlışları vardır, kaçamakları diyeyim ben ona. "Tartışılar" der tretmanda. Yönetmen bunu yutar. Tahmin eder ki yazacaktır. Eee? Sonra bir tartışma yazar, alakası yoktur adamın çekmek istediğiyle ya da o sahnenin havasıyla. O bakımdan senaryocuların biraz nazik bedenlerini sıkıp, tretman üzerinde de diyalog, hiç olmazsa o tartışılar lafı neyse, neyi tartışacaklarsa, birkaç diyalog koymak mecburiyetleri vardır. Mecbur hissetmelidirler. Çünkü o zaman yönetmen ben bu şekilde tartışmalarını istemiyorum, diyebilir. "Yanlışla gidiyor bence," diyebi-

lir, siz o zaman, açarsınız, "Hayır, bence doğruya gidiyor," dersiniz, tartışrsınız. En doğal hakkınızdır, ya o sizi inandırır, onun dediği gibi yazarsınız, ya da siz onu inandırrsınız, pardon der bildiğinizi okursunuz. Yani her senaryo çalışmamda ben yönetmenle o alışverişi yapmışımdır. Ama birkaç ender olaydır bu. *Vesikalı Yarım* bunlardan biridir. Bana kimsenin bu konuda en ufak bir katkısı olmamıştır. Dediğim gibi, o Beşiktaş'la Kazablanka Gazinosu arasını unutmam.

**"Söyleyecek bir şeyin var mı diyor?
Ağızından almak istiyor. Bir söylese...
Boynuna sarılacak. Söyleyemiyor."**

Beni ordaki [*Menekşeli Vadi*'deki] hava etkilemiştir. O havayı benim yakalamam gerekiyordu, havaya girmem gerekiyordu. Sonradan TRT'ciler *Menekşeli Vadi*'yi yapmışlar. Yüzlerine gözlerine bulaştırdılar, Allah müstahaklarını versin. Bazı şeylere el atmayın. Ne hakkınız var! O dünyayı kurmak kolay mı? *Menekşeli Vadi* adıyla yaptılar üstelik. Aksaray bostanları vardı o zaman, bugün çekemezsiniz. Çok zor. Yani bir cezaevinin iç avlusunu, volta atılan avlusunu, bir stad gişesi önünde düşünebilmek gibi bir dünya kuracaksınız. Sinema çok zor iş. Çok kolay gelmekte ama çok zor.

BEHÇETOĞULLARI: Halil evli. Sabiha onun evli olduğunu bir şekilde öğreniyor. Halil Sabiha'nın bildiğini bilmiyor. Bu insanlar niye ayrılıyorlar? Olay örgüsü düzeyinde soruyorum.

ÖNAL: Biliyor, biliyor.

BEHÇETOĞULLARI: Halil de biliyor mu?

ÖNAL: Herhalde biliyor. Onu o kadar derin soramazsınız. Durup dururken Sabiha'nın kendisinden niçin koptuğunu bilmez mi? Arada sorular var, yoklamalar var. Açık söylenmeyen, biraz soyut geçen ama... sorular soruyor. Soruyor, söyleyecek bir şeyin var mı diyor? Ağızından almak istiyor. Bir söylese boynuna sarılacak. Söyleyemiyor. O da söyleyemiyor ve anlıyor. Babası bilmiyor mu, Halil'in babası? Şunu yapmamıştır: Türkân Şoray'ın yakın yüzüne, babanın sesini düşürmemiştir.

BEHÇETOĞULLARI: Bir de, bakmaz, elmaları tartarken baba, Sabiha'nın yüzüne bakmaz.

ÖNAL: Hiç bakmadı. Bakmaz. Hiç abartmadan, hiç dramatik havaya sokmadan...

"Türkân Hanım bir hazinedir, biz onun sadece üstünü kazıyabildik..."

ÖNAL: O kadar iyi adamdır ki [Lütfi Akad]! Ben ilk filmimi çekeceğim. Lütfi abiyle konuştuk, "Zamanıdır, çek" dedi bana. Bir Zeki Müren filmi çekeceğim; ilk yönetmenliğim *İnleyen Nağmeler*. Divan Oteli'nin terasında oturmuştuk bir öğleden sonra. Bana grafiklerle, "Aman şaryoyu düz kullanma, metraj ve zaman kaybedersin, çapraz koy. Oyuncunun önüne çapraz gel, o da çapraz gelsin sen de buradan karşıla. Zaman kazanırsın," diye... Bir de Türkân Hanım'la ilk filmimi, *Yüreğimde Yare Var*'ı çekeceğim. "Bak," dedi, "Safa, Türkân Hanım bir hazinedir, biz onun sadece üstünü kazıyabildik. Ona göre git çek," dedi bana. "Unutma bunu."

ULUSAY: *Vesikalı Yarım* yıldız filmi değil, bir senaryo ve yönetmen filmi bu.

ÖNAL: Evet.

ULUSAY: Dolayısıyla Türkân Hanım'ın çeşitli yakın çekim ölçekleriyle öne çıkmadığını görüyoruz. Bu, bir tek sahnede oluyor, o da Halil'in onu ilk kez gördüğü anda. Ama bir yıldız aydınlatması olduğunu söyleyebilir miyiz?

ÖNAL: Hayır, hayır. Ne yukardan ışıklar, ne kontrastlar, ne yüzü flu artistik resimler. Hayır böyle bir şeyler yapılmadı. Sabiha'ydı o; o da Halil'di. Dünyaları da o kadardı. Sabiha'nın evi de hiç süslü püslü filan bir ev değildi. Karyolası; gardrobunu gözünüzün önüne getirin.

ABİSEL: Birisinin gerçek evi büyük bir olasılıkla ama herhalde biraz da donatılmış. Değil mi? Pikap var mesela masada...

ÖNAL: Hayır, artık pikap var. O zamanki saz kızlarının hepsinin pikabı var. Bir de Ayfer'e söylettiğim diyalog vardır, halı alırlar. Saz kızları öyle gidip banka hesap bilmez, halı alır. Biraz altın bilezik alır.

ABİSEL: Oradaki diyalog gerçekten güzel. Sabiha ütü yapıyor, aşkını mutluluğunu söylüyor. Müjgan halı almaktan söz ediyor, Sabiha o kadar mutlu ki!

ÖNAL: İşte o aşkı anlatıyordu. Ama Sabiha'yı sonra üzeceğimizi biliyorduk, mutsuz olacağını. Sabiha'nın önce çok sevinmesi lazımdı ki, sonraki kederi iyice ortaya çıkabilsin. Biraz, orda profesyonellik vardır. Biraz fazla sevindi, çünkü arkasından keder gelecek. Eğer başlangıçta o sevinci fazla büyütmezseniz, arkadaki keder iyice belirmez. Onun belirmesi için o bir fon gibiydi.

BEHÇETOĞULLARI: Müjgan'ın çelişkisi... Önce bu ilişkiye karşı çıkar, sonra destekler.

ÖNAL: Çok kadınsı. Ve onların hepsinin belli bir himayeye ihtiyaçları vardır.

"Bizim filmlerimiz mutfaktan geçmez..."

ÖNAL: Mesela orda önemli bir şey daha vardır, bakın. Bizim filmlerimizde daha çok böyleydi *Vesikalı Yarım*'e kadar. Bundan onur duyarım. Salon vardır, gerekirse banyo sahnesi vardır, yatak odası vardır, yemek odası vardır. Bizim filmlerimiz mutfaktan geçmez. *Vesikalı Yarım*'de adam getirdi, açtı, babadan öyle görmüş çünkü o. Onun sınırı öyle alır, toptancı. Açtı, yerleştirdi.. [Sabiha] "Burası ev oldu, burası barınaktı, şimdi ev oldu," diyor. [Halil] İhlamura kadar alıyor.

ULUSAY: Şimdi şefkat dediniz de, Halil'in de şefkate ihtiyacı var. Sadece kadının değil.

ÖNAL: Şimdi bakın, orda Halil'in hali çok kötüdür. Şimdi Halil semtte bir defa en sevilen, biraz çekinilen bir adam. Arkadaşları bile meyhaneden kaçıp da zamparalığa, çapkınlığa giderlerken Halil'e biraz hafif alttan öksürerek giderler. Şimdi Halil evde babadan anadan da

bunu görmektedir; e, karısı ile zaten onların münasebeti içinde, پدرşahi düzen içinde, fazla karısının söz hakkı da yoktur. Ufacık çocuğunun da yoktur. Halil devamlı kuvvetli görünmek, saygın olmak mecburiyetindedir. Çok yalnızdır Halil.

ULUSAY: Ama şefkati ve aşkı Sabiha'da buldu...

ÖNAL: Her şeyi. Yahu dayak yedi, dayak yedi. Sandıklarının, portakal sandıklarının... limon satıyor.

BEHÇETOĞULLARI: O replik de çok güzeldir: "Benim işim iki portakal sandığı, evim de sensin Sabiha..."

ULUSAY: Kurguda ve geçişlerde büyük bir profesyonellik var. Film gerçekçi bir metin. Filmsel dile hâkimiyet var.

ÖNAL: Ve katiyen sinemanın tekniğinin getirdiği birtakım şeylerden istifade etmemiştir, yani avantajlardan.

KARADOĞAN: Ama çok itina göstermiş. Biz bir kısa zoom yakaladık.

ATADENİZ: Ama Lütfi Akad'ın sineması bu. Şaryo yok. Mümkün olduğu kadar fiks planlar.

"Kıymayı kavururum, nokta. Soğanı doğrarım. Maydanozu bekletirim..."

ÖNAL: Şimdi o zaman bir şey daha anlatayım, o da kalsın. Bütün öğrencilerime bunu söylemekteyim her sene. Her sene değişiyor çünkü öğrenciler. Lütfi Abi dedi ki bana, "Ben sinemada çekim üslubumu şu kitaptan buldum," dedi. Bir yemek kitabı koydu benim önüme. Şimdi kitabın adını hatırlamıyorum. Yazanları da hatırlamıyorum. Yalnız muhtevasını, içeriğini çok iyi biliyorum. İki adam İstanbul'dan yola çıkmış. Gurme filan değiller. Aslan gibi iki adam onlar. Şu lokantaya gidin, bu yemeği yiyn, şu telefonu edin. Hayır. Bunların dışındaki güzel iki adam. Bütün Anadolu'yu gezmişler, o bölgelerde en önemli yemekler nelerse onları saptamışlar. Ve tarifnamelerini mikrofona tutarak öğrenmişler kadınlardan, adamlardan. Hiç eklemeden

onu basmışlar, kitap haline getirmişler. Hepsi şöyle diyor, süs yok: "Kıymayı kavururum," nokta. "Soğanı doğrarım. Maydanozu bekletirim, patatesi elletirim." Hep böyle. Yani bir taraftan kıymayı hafif pembeleşmeye bırakırken öbür taraftan soğanları ayıklar ve domateslerin arasında sıkarak, ile, ederek, ve... Hayır, hiç böyle "ile", "ve", uzun cümle, virgül yok. "Tık", "Onu yaparım." "Kavururum." "Kı-zartırım." "Dökerim." Bu cümlelerle konuşmuşlar. "Bunu okudum. Burdan çekim üslubumu buldum," dedi bana. Mükemmel. Aklıma gelmezdi. Aklınıza gelir mi?

ABİSEL: Yani demek ki Lütfi beyin farklı bir muhayyilesi var...

ÖNAL: Kesin. Bakın ona duyduğum saygıyı... Bakın diğer yönetmenlerle de, hepsiyle çalıştım. O ayrı. Onu deminden beri ayırmaktayım farkındaysanız.

ULUSAY: Herhalde Akad da kurguda bulundu... Sizin de dahliniz oldu diye düşündüm ben, geçişlerde, senaryoda.

ÖNAL: E, tabii. Yani onu motomot çekti.

ULUSAY: Flaş patlıyor, sonra beyaz gömleği ütülemeye başlıyor Sabiha.

BEHÇETOĞULLARI: Siz onları yazdınız mı?

ÖNAL: Hayır, ben flaş patlar demem. Ama "beyazdan açılır...", tabii bunu demeliyim. Gördüğüm resmi yönetmene aktarmak benim ödevim. O kullanır, kullanmaz. Ama siz verin. Onun için Metin [Erksan] mesela: "Çok sol taraf yaz, çok sol taraf yaz. Aklına [geleni] kötü de olsa [yaz], o beni iyiye sıçratır, doğruya sıçratır," diye tuttururdu. Hiç unutmuyorum, sevgili Erksan. Ama Lütfi abinin bendeki yeri...

ABİSEL: Filmin sonunda, yani daha Sabiha dönüp yürümeden önce, baba görür, uzaktan fark ederler birbirlerini, baba orda bir basamak iner, hani bir tür sınır gibi. Değil mi? Koruyucu bir şey var bu davranışta. Ayrıca finaldeki geniş açı, meşhur biliyorsunuz, Sabiha'ya giderek yaklaşip, manavdan, babadan uzaklaşma... Bunları da siz mi yazmıştınız, yoksa Lütfi bey mi öyle çekti?

ÖNAL: Hayır, hayır, hayır. O doğrudan doğruya onun güzel hayalinin, resimlemesinin, onun kendi geometrisinin içinde bir şeydir. Ama ben o hayali gittikçe küçülür, ya da gittikçe büyür...

ABİSEL: Yani "yazmışımdır" diyorsunuz.

ÖNAL: E, yani bunları koymak benim görevim. Artık o onu ister kullanır, ister kullanmaz. Ama bunları vermelisiniz. En azından okuduğu zaman etkilenebilir. Vizörden seyrederek kamerada. Bir böyle... hayır. Sonra, Bir de böyle yap bakayım. Belki o da hayır. Belki ikisinin arasında bir şey, ya da belki üçüncü bir şey bulacaktır. Ama siz bunu vermelisiniz yönetmeninize. Yani beslemelisiniz yönetmeninizi. Adama-kıllı duygulandırmalısınız. Son derece kuru, son derece statik, sadece sol tarafa iki laf, iki mizansen, bu tarafa da iki diyalog koyarak atlatamazsınız. Yönetmen de beslenmek ister.

ABİSEL: Filmi öne çıkaran, o duygu dünyasını yaratan da bu olmuştur.

ÖNAL: Tabii, onun için, dediğiniz doğru, süslenmemiştir, ama Lütfi abi, diyorum işte, dün Ertem [Görec] için de söyledim, gizli sıtmadır. Yani duyarlılıklarını kapamayı sever.

NOTLAR

BAŞLARKEN...

1. Yönetmen: Lütü Ö. Akad; Senaryo: Safa Önal; Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur; Seslendirme: Yorgo İlyadis; Müzik: Metin Bükey; Oyuncular: Türkân Şoray, İzzet Günay, Ayfer Feray, Semih Sezerli, Aydemir Balkan, Hakkı Haktan, Behçet Nacar, Selahattin İçsel; Yapımcı: Şeref Film Kurumu (Şeref Gür); Yapım Yılı: 1968. Filmin şarkılarını da Şükran Ay söyler.

Film, 5. Antalya Film Festivali'nde iki ödül aldı: "Baş Kadın Artist" ve "En İyi İkinci Film". Festivalde yarışan diğer filmler şunlardır: *İnce Cumali* (Y. Duru), *Zilli Nazife* (M. Ün), *Devlerin İntikamı* (F. Tuna), *Bir Dağ Masalı* (T. Demirağ), *Son Gece* (M. Ün), *Ölüm Tarlası* (A. Yılmaz), *Kurbanlık Katil* (L. Akad). *İnce Cumali* filmi "En İyi Film", "En İyi Rejisor" (Yılmaz Duru), "Erkek Karakter" (yardımcı erkek) (Erol Taş) ve "Senaryo" (Türkân Duru) ödüllerini aldı (Ayrıca bkz. *Ses*, 9 Haziran 1968, Sayı: 24; *Ses*, 22 Haziran 1968 Sayı: 26).

2. Bir altkültür oluşturacak kadar özel bir hayran grubu bulunan, ancak kitlesel anlamda bir seyirci topluluğu tarafından da izlenmiş olması gereken filmler "kült film" olarak tanımlanabilir (Telotte, 1991). Kült filmlerin çekici yanlarından biri, biçimsel ve tematik açıdan farklı farklı olmalarına karşın, bir tür ihlal içermeleridir. Bu özellik, *Freaks* (Tod Browning, 1932) filminde tabunun temsili ya da kesip-biçme filmlerindeki şiddete maruz kalmış bedenlerin zevksiz (iğrendirici) grafik sunumları olabileceği gibi, *Pink Flamingos*'da (John Waters, 1973) olduğu gibi, estetik normların tersine çevrilmesi de olabilir. Bütün zamanların en kötü yönetmeni olarak kabul edilen Edward D. Wood, Jr.'nın filmleri kült filmlerdir; çünkü bunlar en basit teknik kuralları ihlal etmektedir (Blandford vd., 2001: 61-62). Kavram, tam olarak olmasa bile eski ve yeni iki türde sinema örneklerine karşılık olarak da ele alınabilir: Joseph H. Lewis'in *Gun Crazy*'si gibi yeniden keşfedilen klasikler ve Joseph von Sternberg'in filmleri, *Rocky Horror* (Jim Sharman, 1975) ve en fazla gösterime giren film olarak bilinen *Night of Living Dead* (George Romero, 1968) gibi daha yeni "gece yarısı filmleri" olabilir. Örneğin *Night*

of *Living Dead*, sık sık tekrar edilen gece yarısı gösterimleri nedeniyle kült statüsü kazanmış ilk filmidir (149).

Şunu da belirtmek gerekir ki, bir film kült niteliğini ancak seyirciyle olan ilişkisi sayesinde kazanır. Bir diğer deyişle, bir film sonradan onu seyredenler tarafından kült haline getirilir; "kült film" olsun diye çekilmez. Kült film seyirci için, hafızalarda tazeliğini koruyan, her zaman üzerine konuşulan ve yazılan, her seyredilişinde yeni anlamlar üreten bir metindir. Kült filmler kendi metinsel sınırlarını aşarak farklı ve yepyeni bir bağlam kazanır, bu özellikleriyle zamanın ötesine geçerler. Kült filmlerin bazı anları ve bazı replikleri unutulmaz bir nitelik kazanır. Üstelik yapıp izlendiği dönemde görmediği ilgiyi, çok daha sonra gören filmler olduğu gibi, gösterilir gösterilmez kült niteliği kazanan filmler de vardır. Bazıları da belirli bir film türünün ikinci sınıf örnekleridir: Seyirci ya da eleştirmenler tarafından reddedilmek, sansüre uğramış ya da yapımcıları tarafından kesilmiş olmak ya da absürlük, saldırganlık, kabalık, deha pırıltıları sergilemek, apaçık hatalar barındırmak bu filmleri kült haline getirir (Preston, 1996: 17-27; Erdem, 2003:81).

Radikal İki'nin birkaç sene önce hazırladığı "A'dan Z'ye Türk Sineması"nda V harfi için aralarında *Vahi Öz*, yerli malzeme ile yapılmış ilk ses makinesiyle bir film çeken *Vedat Orfi Bengü* ve *Vurun Kahpeye*'nin olduğu "finalistler" arasından seçildiği belirtilen film şöyle tarif edilmektedir: "Vesikalı Yarım: Lütfi Ö. Akad'ın yönettiği 1968 yapımı filmde başrolleri Türkân Şoray ve İzzet Günay paylaşıyorlardı. 'Vesikalı Yarım' artık bir cult film oldu. Türk Sinema tarihinin en gerçekçi melodramı." Bkz. "Binyıl Atlarken A'dan Z'ye Türk Sineması", *Radikal* 2, 28 Kasım 1999.

Filmin toplumsal hafızada nasıl yer ettiğini gösteren farklı seyirci deneyimleri için ayrıca bkz.

<http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=vesikalı+yarım>

<http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=cok+eskiden+rastlasacaktik>

3. Filmin senaryo yazarı Safa Önal'ın da bir öyküden esinlendiğini, bu öykünün Sait Faik Abasıyanık'ın *Menekşeli Vadi* adlı öyküsü olduğunu hatırlatalım. Ayrıca bu öykü, "Anlatı" bölümünde, *Vesikalı Yarım*'in teması çözümlenirken, ayrıntılı olarak ele alınmıştır.
4. Vurgular bize aittir.
5. Bkz. <http://www.milliyet.com.tr/2000/08/21/ekran/film.html>.
6. Şiir şöyledir: "İstanbul'dan ayva gelir nar gelir/döndüm baktım bir edalı yar gelir/gelir dersen dar gelir/gün aşırı alacaklılar gelir/anam dayanamam/bu iş bana zor gelir" (<http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=vesikalı+yarım>.28.02.2003).

7. Şoray'ın imgesindeki bu tarif edilemeyen fazlalık Lacan'ın *tyche* ya da Barthes'ın *punctum* kavramlarıyla bir arada düşünülebilir. Lacan'ın *tyche*'yi organik madde içindeki inorganik çekirdek olarak tanımladığını belirten Sayın (2003: 113) bu kavramı şöyle açıklar: "Yunanca'da yalnızca 'rastlantı' değil, yolunu şaşırmış bir ok gibi yüreğe dokunan, yüreği yaralayan eylem demektir *tyche*; aynı anda simgeselliğe yedirilmesi olanaksız olduğu için kendini yinelemekten alamayan ve her seferinde yeni bir farklılık yaratan *tekrar* anlamına da gelir. Onun için geri dönüp yakalanacağına, her seferinde yeniden ıskalanan, her ıskalayıyla yeni bir tekrara yol açan şeydir o; haz ilkesine göre eyleyen bir ekonominin ardına gizlenir... [İ]mge içinde imgeye karşı gelen şeydir – imgenin içinden geçer ve imgeyle beraber ona bakan gözün içindeki boşluğu dolduracağı yerde oyar imgenin içini, gözü kendi oyuğuna çeker. Tatmin yerine arzuya, tükenme yerine çoğalmaya yol açan eşiktir *tyche*" (170-1). Barthes'ın (2000) *punctum*'u da benzerdir: "İsimlendirebildiğim bir şey beni gerçek anlamıyla delemmez. İsimlendirememeye özürü rahatsızlığın iyi bir belirtisidir. ... O halde tüm açıklığına rağmen *punctum*'un bazen ancak gerçeğin ardından, yani fotoğraf artık benim önümde değilken ve ben onun üzerinde düşünürken açığa çıkması şaşırtıcı olmamalıdır. ... [B]ir *punctum* bulunduğu bir kör alan yaratılır (sezilir)" (54-58).

Barthes'ın fotoğrafta bulunduğu *punctum*, göndergeyi, temsil edilen varlığı ölüm'den kurtaran şeydir. Ancak bu bir şanstır; ya da bir rastlantı (104).

8. *Cahiers du Cinéma* dergisi yazarları 1950'lerde *auteur* sözcüğünü filmi yaratan yönetmen için kullanır ve yönetmen-senaryo yazarı ayrımı yerine *metteur en scène* (sahneye koyan) ile *auteur* (yaratıcı yönetmen) arasında bir ayrım yaparlar. *Auteur* yaklaşımının bakış açısından yönetmen, filmsel metnin yazarı olarak görülür. Metnin kuruluşunun temel öğelerinin pek çoğu bu "yazar" tarafından belirlenir; "yazar" filme kendi kimliğini, kendi bakışını ve bireysel özelliklerini taşır. Bu nedenle *auteur*'lerin filmlerinde biçim ve temalar arasında bir tutarlılık söz konusudur. Bu yaklaşımda bir filmin her şeyden önce bir sanat eseri olduğu ve bu nedenle de bir yaratıcısı bulunduğu, bunun da yönetmen olduğu fikri kabul edilir. *Auteur* yaklaşım içerisinde yönetmen, bir sahneleme ustasından farklı olarak filmine kendi kişiliğini ve dünya görüşünü katar. *Auteur* yaklaşımı, endüstrinin baskısı ya da kuralları altında üretimde bulunan yönetmenlerin filmlerini de ele almış ve filmlere kendi kişisel üsluplarını ne oranda kattıkları, bu filmler aracılığıyla yaratıcılıklarını ne oranda dışa vurduklarına da bakmıştır. Geoffrey Nowell-Smith'e göre: "Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirmenin amacı, konunun ve konuyu ele alışı yüzeyel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması

güç motiflerin çekirdeğine inmeştir. Bu motiflerin oluşturduğu desen... bir yazarın yapıtlarına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar" (Aktaran Wollen, 1989: 82).

9. Kayalı'nın aktardığına göre bir eleştirmen, Akad'ı "yazamadığı romanların filmini yapan bir yönetmen" olarak tanımlamıştır (Kayalı, 1994: 122).
10. Scognamillo da film için şunları söyler: "Akad'ın Safa Önal'ın senaryolarına dayanan sonraki üç filmi, ticari sinemanın yıldız oyuncu sisteminin kalıplarını izler. Bunlardan *Vesikalı Yarım*, bir manavla bir pavyon fahişesinin olanaksız aşk öyküsünü ele alırken Türk sinemasındaki fahişe romantizmine, daha inandırıcı, insancıl gerçeklere ve değerlere dayanan bir yaklaşım getirir" (1998: 230-1).
11. Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali'nde gösterilen Türkân Şoray Belgeseli için 1999 yılında yapılan bir görüşmede Şoray, oyunculuğu Akad'tan öğrendiğini söylemiştir. İzzet Günay *Ses* dergisine verdiği röportajda "en sevdiğiniz rol" sorusuna "*Vesikalı Yarım* filmindeki Karagümrüklü Halil rolü" diye yanıt verir (5 Temmuz 1969, Sayı: 28).
Akad, Türk sinemasının birçok yıldız oyuncusuyla çalışmıştır. Dönemlere göre sürekli birlikte çalıştığı oyuncular değişmiştir. Bu değişiklik Akad'ın teknik ekibi için de geçerlidir. Birlikte en çok çalıştığı görüntü yönetmenleri arasında Ali Uğur (7), Gani Turanlı (4 film ve TV filmleri), Kriton İlyadis (7), Mike Rafealyan (5), Lazar Yazıcıoğlu, Ali Yaver, İlhan Arakon, Enver Burçkin, Turgut Ören gibi isimler vardır.
12. Yapıldıkları dönemde ciddiye alınmamış birçok Yeşilçam filmi ya da başka kültürel ürünler –örneğin arabesk– sözünü ettiğimiz paradigma değişimiyle birlikte çözümlenmeye değer bulunmuşlardır. *Vesikalı Yarım* filminin de böyle bir kaderi paylaştığı söylenebilir.

TRAJİK BİR MELODRAM

1. Zeynep Sayın, 16. yüzyılda, İran'da yapılmış bir minyatürde yer alan bu sözlerin hikâyesini şöyle anlatır: "Rıza' imzalı, üstünde şeffaf bir örtüyle su kenarına uzanmış bir kadın minyatürüdür bu, elinde bir kitap tutmakta ve okumaktadır. Okuduğu, kitabın içinde bir kitaptır. Beden belli belirsiz ve belirsizliği içinde baştan çıkarıcıdır. Bedenin baştan çıkarıcılığının nedeni, resmin açtığı bakışım alanı, karşılık verdiği bakıştır. Çıplaklık burada pornografik değil, duyusaldır: Gözü çekinerek kışkırtmakta, arzunun yüreğine doğru yol almaktadır. Ne yaptığını öylesine bilir

görünür ki 'Rıza', kadın imgesinin okumakta olduğu kitaba şu sözleri yazar: 'Erkeğin gözü... belki de kendini bir rüyada gördü.' Çıplaklığa bakan erkeğin rüyalarda karşılaştığı, onun özdeşliğini sarsan türden bir sahiciliktir imlenen; erkek kadına çıplak bir bedene bakar gibi bakamamakta, minyatürün verdiği yanıt bakanı derinden sarsmaktadır" (2003: 61).

2. Teğel (*suture*), film çalışmalarında psikanalitik yaklaşımın, seyirci-özne ile metin arasındaki ilişkiyi tanımlamak üzere kullandığı bir kavramdır. Seyircinin, film metni tarafından içerilmesinin ve ona "inanmasının", film metni içindeki, öznenin metne aktarımını sağlayan boşluklara dikilmesinden/teğellenmesinden kaynaklandığı bu kavramla açıklanır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Stam vd. (2002); Casetti (1997); Creed (2000); Hayward (1996).
3. Film kuramı 1970'lerle birlikte yeni bir mecraya girdi. Bir yandan özellikle Althusser ve Gramsci'nin ideoloji, kültür ve toplumsal formasyon kavrayışının ideoloji ve siyaset kuramında yarattığı yeni tartışmalar, diğer yandan kültürel metinlerin incelenmesinde psikanalizle ortak çalışan yapısalcı ve daha sonra post-yapısalcı yaklaşımlar, filmlerin gerçeklik etkisini nasıl yarattığı, gerçekçiliğin nasıl işlediği konularında ve filmlerle ideoloji arasındaki ilişkinin düşünülmesinde film kuramı açısından önemli açılımlar ve kırılmalar sağladılar. Bu tartışmalardan ortaya çıkan ilk sonuç, filmlerin basitçe kapitalist ekonomi ve ideoloji tarafından belirlenen birer yanlış bilinç üretme mekanizması olarak düşünülmesinin bir yana bırakılmasıdır. Bu birebir belirlenme ilişkisi, yerini toplumsal hayatın belirli bir biçimde algılanıp yaşanmasını sağlayan birtakım hâkim anlam ve temsillerin film metinlerinde üretildiği, bir başka deyişle, her tür kültürel metin gibi film metinlerinin de toplumsal gerçekliğin kuruluşuna katkı yaptıkları fikrine bırakmıştır.

İkinci olarak, filmlerle dış dünya arasında birebir bir tekabülîyet, bir yansıma ilişkisi olduğu fikrinin yerini kodlama ilişkisi almıştır. Bu anlamda bir film metninin hiçbir zaman gerçeği yansıtmadığı, fakat her zaman toplumsal gerçekliği kurduğu ifade edilir. Dolayısıyla gerçekçilik, dünyanın belirli bir bakış açısıyla görünmesinden başka bir şey değildir. Bu perspektif film metninde, belirli karşıtlıkları, belirli toplumsal anlamları içeren kültürel temsillerde kendini gösterir.

Üçüncü olarak, hem ideoloji tartışmasında hem de kültürel metinlerin analizinde son derece büyük bir etkiye sahip olan psikanalitik kuramla birlikte özne meselesinin film çalışmalarında öne çıkarılmasıdır. Filmlerin içerdikleri temsiller ve söylemlerle hangi özne konumlarına seslendikleri ve bu yolla hangi korkuları, kaygıları yatıştırıp ne tür hazlar sağladıkları gibi soruların cevapları aranmaya başlamıştır. Kısaca film kuramında değişimi sağlayan, Casetti'nin ifadesiyle, semiyotiğin,

materyalizmin ve psikanalizin kesişmesidir. Bu paradigma –Metz-Alt-husser-Lacan– bir film metninin profilini çıkarır: Toplumsal bağlamın önemi, öznelere ve kimliklerin kuruluşu, filmin politik içeriği ve ideolojik değeri, vb. (1997: 199). Bu paradigmanın ortaya çıkardığı çok önemli bir diğer sonuç, hâkim sistemin karmaşık bir tarzda yapılandırıldığını ifade etmesi, bu anlamda hem film metninde hem de buradan yola çıkarak hâkim toplumsal anlamlardaki zayıflıklara, kırılmalara ya da yapı-çözücü unsurlara dikkat çekmesidir. Bunun sonucu olarak da herhangisi bir film metninde artık sadece hâkim/egemen anlamlara, birliklere, sabitliklere değil, bunları bozan/yaran unsurlara da bakmanın önemi ortaya çıkar. Dolayısıyla, ne film metni yönetmenin niyetini yansıtan bir metin, ne de seyirci ile film arasındaki ilişki apaçık bir mesajın alınılması olarak değerlendirilir. Filmler yanlış bilinç üreten araçlar olarak değil, birer simgesel kurgu olarak düşünülür/düşünülmelidir. Ayrıca popüler sinemanın özünde muhafazakâr olmadığı, anlatılan hikâyelerin dünyanın belirli bir türde anlamlandırılmasına katkı yaptıkları ve bu perspektif içinden anlam kazandıkları, dolayısıyla da popüler sinemanın dönüştürülebilir bir alan olduğu ifade edilir. Metin çözümlemesinde yapısalcılık ve post-yapısalcılık tartışması için bkz. Barry (1995: 39-79); film kuramı içinde ideoloji meselesinin 1968 sonrasında *Cinétique, Cahiers du Cinéma* ve *Screen* dergilerinde nasıl tartışıldığını ve ne tür paradigmatik kırılmaların yaşandığını görmek için bkz. Casetti (1997: 185-200); 1960-90 arası Hollywood sinemasını özetlemeye çalıştığımız kuramsal çerçeve içinde ayrıntılı çözümleyen bir çalışma için bkz. Ryan ve Kellner (1997); film çalışmalarında Metz-Alt-husser-Lacan paradigmasını ayrıntılı tartışan bir kitap için bkz. Stam vd. (1992); klasik gerçeğin kolay anlaşılır bir özeti için bkz. Stam (2000: 130-45).

4. Hill, ilkinin muhafazakâr, ikincisinin ise liberal ya da sosyal demokrat bir sonlandırma olduğunu ifade etmektedir (56).
5. Halil hapisteyken onu görmeye gitmeyen, onu kendinden uzaklaştırma-ya çalışan Sabiha'nın Müjgan ile aralarında geçen diyalog şöyledir:

Sabiha: Her bir yerim sızlıyor. Ellerim, göğsüm, dizlerim. Gözlerim bile sancıyor. O zaman bir iki kadeh iyi geliyor.

Müjgan: Bu kadar seviyorsan git gör.

Sabiha: Nasıl olsa hayretmiyecekti bana. Bir gün eve dönecekti. İşin içinde başka bir kadın olsaydı kolaydı. Uğraşır baş ederdim ama aileyle, çocuklarla baş edilemez. Babamdan bilirim. Gececek göreceksin.

Müjgan: Böyle bir aşk bulsam ben de durmam inanır mısın?

6. Žižek, söz konusu ikili hali psikanalitik terimlerle şöyle ifade ediyor: "...

bu karşıtlık tabii ki, simgesel Yasa (İdeal Ben) ile şehvet düşkünü süperego arasındaki karşıtlıktır: Kamusal simge yasası düzeyinde hiçbir şey olmaz, metin tertemizdir, oysa başka bir düzeyde seyirciyi süperegonun 'Keyfini çıkar!' –kirli hayal gücüne izin ver– emriyle bombardımana tabi tutar. Daha başka bir biçimde ifade edecek olursak burada karşılaştığımız şey fetişist bölünmenin, 'je sais bien, mais quand meme..' (gayet iyi biliyorum ama yine de..) yadsıma yapısının açık bir örneğidir" (19). Ayrıca bkz. Žižek (1991b: 10, 30, 135); Žižek (1991a: 22-23).

7. Filmin mutlak hakikat kaybının kabulüyle sonlandığını ve bu yönüyle her tür bilginin filmin sonunda ortaya döküldüğü, neyin doğru olduğunun açıkça ifade edildiği Yeşilçam melodramlarından farklılaşarak trajik bir hikâyeye dönüştüğünü öne süren bu yorumu, Saffet Murat Tura'nın, trajik olan'la hakikatten mahrumiyet arasındaki ilişkiyi vurguladığı metninden yola çıkarak geliştirdik. Tura, trajik olan'ın, vicdani derinleşmenin ya da suçlu hissetmenin, insanın haklı olduğunu söyleyen cemaatçi bir hakikat şemsiyesinin yerini hakikatten mahrumiyetin, kendi hakikatinin ne olduğunu tam olarak bilememenin almasıyla başladığını belirtir (2002: 94).

8. Aralarında geçen diyalog şöyledir:

Sabiha: Benim yüzümden hep bunlar. Ya ölecek, ya öldüreceksin.

Niye geldin? Gelmeyecektin.

Halil: Geleceğimi biliyordun ama? Nedir istediğin?

Sabiha: Bilmem... Sıkıldım belki. Yetti belki. Her birimiz yolumuza gitsek...

Halil: Yolumuz?

Sabiha: Öyle...

Halil: Birleştin biliyordum?

Sabiha: *Yok. Birleşecek gibi değil. Benim yolum başka. Seni tanıdıktan sonra anladım. Senlen beraber olduktan sonra. Sevgi de yetmiyormuş. Çok eskiden rastlaşacaktık.*

Halil: Sabiha!

Sabiha: Nasıl olsa ayrılacak yolumuz. Bulurlar seni.

Halil: Ölmez. Kasığına dokundurdum bıçağı. Çok yatmam merak etme. Sen böyle varken içersi zindan olmaz bana. Ziyaretlere de gelirsın, doya doya görürüm. Tahliyeden sonra alırsız başımızı gideriz başka semtlere. Olmazsa başka şehre bile gideriz.

Sabiha: Öyle mi sanıyorsun? Kolay mı o kadar?

Halil: Ben içerideyken rahat vermezler sana! Hey Allahım!

Sabiha: Kimselere görünmem seni beklerim.

Halil: Beklersin?

Sabiha: Hı hı...

9. Sabiha ve Halil film boyunca bu engeli hiçbir zaman yüz yüze konuşamazlar. Sabiha-Müjgan, Müjgan-Halil arasında geçen diyaloglar, konuşamaz, sorulamaz engel hakkındadır. Sabiha Halil'in, Halil Sabiha'nın yokluğunda Müjgan'la engel hakkında konuşabilir ancak. Sabiha'yla Müjgan arasındaki diyalog şöyledir:

Sabiha: Evli olsa söyler bana.

Müjgan: İki de çocuğu varmış.

Sabiha: Uyduruyorsun. İlk günden beri istemiyordun. Konuştunuz sonra bu yalanı uydurdunuz. Benim de inanacağımı sandınız.

Müjgan: İnanmıyorsan Halil'ine sorarsın. O da erkekse, mertse söyler.

Sabiha: Sorar mıyım? Küstürür müyüm Halil'i? Nasıl inandın derse ne cevap veririm?

Halil'le Müjgan arasındaki diyalog ise şöyledir:

Halil: Başka biri mi var?

Müjgan: Bilmem.

Halil: Dostu, oynası mı var?

Müjgan: Bilmem.

Halil: Bilirsin. Biri mi çıktı ortaya?

Müjgan: Bilmem, kendisine sor.

Halil: Sormam! Evet derse?

Müjgan: Büyütme be abicim! Bu dünyada her şey olur. Sen de başkasını bulursun. Eteğini elime sildim der geçersin. İstersen bi konuşayım Sabiha'yla.

Halil: İstemez. Ben en iyisi sana hiç gelmemiş olayım.

10. Neale bu durumu *eyeline match* olarak adlandırmaktadır.

11. *Fantazi, fantazi çerçevesi, objet petit a* kavramları ve öznenin arzusunun nesnesi-nedeni olan *a* ile imkânsız ilişkisinin tartışması için bkz. Žižek (1991a); Žižek (2002a). Metinde kullanılan *yüce nesne, aralık, boşluk, eksiklik* gibi kavramların tümü, Žižek'in Lacan yorumunda kullandığı anlamlarda kullanılmıştır.

12. Halil, Sabiha'ya "parlak" bir yüzük seçer ve "yumuşak" kadife bir kutunun içine konmasını ister. Bu, iki kadınlık halinin birliği fantazisi göz önünde bulundurularak şöyle yorumlanabilir: Erkeğin arzusunda "Kadın" parlak olmalı, ancak bu parlaklık "yumuşaklık" içinde saklı kalmalıdır. Bir başka deyişle, yumuşaklık "kadınlığı" kaplayan, hatta gizleyen bir kılıf olmalıdır. Bu arzu, kadınlık fantazisini yaratan şeydir. Sabiha'nın Halil'le birlikteyken gittiği gece kulübündeki sigara içişindeki acemilik de, Sabiha'nın, "hem öyle hem böyle" olma arzusunun tatmini-

ne yönelik hareketini ve bu ikili halin birleşmesinin imkânsızlığını, Sabiha'nın ne öyle ne de böyle olabildiğini, arada kalmışlığını gösterir.

13. Sabiha'nın bu "haliyle" sözleri şöyledir: "Ooo, merhaba Halil. Çok eskiden tanıdım Halil Bey'i. Benim için adam vurdu, içeri düştü. Yeni çıkmış olacak. Hapisteyken matem tutmadığıma bozulmuş herhalde. Öyle değil mi Halil? Tamam mı?" Fakat, aşağıda da söyleneceği gibi, Sabiha'nın bu hali bir taklit gibidir. Bu halin bir taklit olduğunu elindeki yüzük,de gösterir: Sabiha şuh hareketlerle "oyarken" Halil elindeki yüzüğe bakar. Sabiha da Halil'e. Yüzüğü her ikisinin de fark ettiğini anlamamıza yol açan bakışlardaki bu çakışmayla birlikte yüzük, Sabiha'nın bu halini bozan, "içini" dışarıya vuran, bedenine yazılı bir iz gibidir.
14. Nitekim Halil, bu sözün ardından "Kalbimi Kır Kır" şarkısının eşlik ettiği görüntülerde Sabiha'nın yerine geçen, onun yokluğunda onu hatırlatan nesnelerle (sigara tabakası, tesbih) gösterilir. Bütünyle "hatırlama"yı içeren bu çekimler, Sabiha'yı hatırlatan, onu yokluğunda temsil eden nesnelere bakan Halil'i göstererek, kaybın kabullenilişinin sözsüz bir anlatımıdır.
15. Halil'in "Asıl şimdi yıktı beni..." cümlesi, Sabiha'nın bıçaklama suçunu üstüne almasının ardından söylenmiştir. Halil'in bu cümlesi, fantazinin gerçekleşmesinin imkânsızlığına işaret eder; bölme işlemi fantazinin *fantazi* olarak işlemeye devam etmesini sağlar. Sabiha'nın Halil tarafından bıçaklanmasını, bu anlamda, kadın bedeninin "bölünmesi/yarılması" olarak okumak mümkündür.
16. Kitap yayıma hazırlanırken Semih Sökmen, Halil açısından Sabiha fantazisinin yokluğunun, kaybın kabulü olarak okuduğumuz "Asıl şimdi yıktı beni" cümlesi ve cümlenin geçtiği sahne hakkında, bu okumayı destekleyen başka bir yorumda bulundu. Ona göre, Sabiha'nın bıçaklama eylemini üstlenmesi, Halil'in bıçaklama eylemini "erkekçe" olmaktan çıkarır; çünkü Sabiha'nın bu edimi olmasa, Halil'in bütün sıkışmışlığı, yaralanmışlığı içinde Sabiha'yı bıçaklaması bir anlamda kabul edilebilir olacaktır. Sabiha'nın eylemi üstlenmesi, bıçaklamanın/bıçaklanmanın bütün trajedisini alır ve Halil'in yaptığı bir anlamda haysiyetsiz hale getirerek "erkekçe" olmaktan çıkarır. Bu sebeple Sökmen'e göre Halil'in hissettiği "yıkım", eylemiyle kendini aklayamaması, haklı çıkarılamaması, yani aslında yeterince "erkek" olamaması, dahası kadının ondan daha "erkek" çıkmış olmasıdır. Bize göre, Halil'in yeterince "erkek" ol(a)maması ve haysiyetinin elinden alınması, Sabiha'nın yokluğunun ya da kaybın kabulüyle tamamlanır. Bir diğer deyişle, Sabiha'nın yokluğu aynı zamanda Halil'in de eksikliğidir. Halil'in "tam" bir erkek olamayacağını kabul etmesidir. Sabiha'nın kesif, siyah bir kütleye dönüşmesi Ha-

- lil'deki eksiğin açığa çıkmasıdır aynı zamanda. Yüce nesnenin kayboluşuyla yüzeye çıkan tek şey onun özünde doldurduğu boşluktur.
17. Filmde bu, iki farklı görüntü düzenlemesiyle de karşımıza çıkar: Birinde Halil ve arkada, kapı eşiğiyle çerçevelenmiş dantel gecelikli Sabiha, ikincisinde, yine Halil ve arkada yatak seren, hizmet eden eş.
 18. Filmin tek sahne dışında üzerinde hiç durmadığı, ama Halil'in evli olduğunun anlaşılmasından sonra kendini hissettiren eşin bir kez bile gösterilmemesi Sabiha'nın yeniden konumlandırılması için gereklidir. Çünkü o andan itibaren asıl kadın-gizli öteki olan Sabiha'nın durumu açığa çıkar; filmin sonunda görüntüde flulaşmasına karşın "öteki kadın" konumu netleşir.
 19. Sadece melodramı değil, pek çok film türünü karakterize eden bu "nihai hedef"e bir türlü ulaşamama durumu ve hedefin engellerce sürekli bloke ediliyor olması, Žižek'in de ifade ettiği gibi, psikanalitik dürtü açıklamasıyla paralellik gösterir. Dürtünün nihai amacı, dürtüyü yeniden üretmek, kendi döngüsüne dönmektir. Dolayısıyla hedef (*goal*) ve amaç (*aim*) arasındaki ayrımda dürtü amaca yönelir. Bir hedef bir kez ulaşıldığında her zaman yeniden geri çekilir. Dürtü, son hedefi değil yapma tarzını amaçlar; yani keyfin asıl kaynağı, bu kapalı ve tekrar eden hareketin kendisidir (Žižek, 1991a: 4-6).
 20. Filmin ikincil karakterlerinden biri olan Müjgan da bu tanıma uymaz. Sabiha'nın en yakın arkadaşı olan Müjgan filmde ne tümüyle kötü ne de tümüyle iyidir. Önceleri Sabiha'nın Halil'le ilişkisini onaylamaz ve hayatını bu aşk uğrunda değiştirmesine karşı çıkarken sonradan onu destekleyecek sözler sarfeder. Sabiha'nın hapisshane olan Halil'e gönderdiği çamaşırları götürmez, filmin sonunda Halil'e Sabiha'nın bütün yaptıklarının onun evli olduğunu bilmesinden kaynaklandığını söylemez. Öte yandan bunlar filmde Müjgan'ın "kötü bir arkadaş" olarak konumlandırılmasını sağlamaz, aksine Sabiha ve Müjgan arasındaki yakın dostluk, Müjgan'ın hastanede Sabiha'nın yanından ayrılmamasıyla da gösterilir. Müjgan'ın bu kararsız konumu filmin seslendiği seyircinin konumuna benzetilebilir. Bu bir kez daha filmi zıtlıklar üzerine kurulan melodramdan farklılaştıran unsurdur.
 21. Stravkakis, Lacan'ın kuramının inşacı yaklaşımdan farkını tartışırken, inşacılığın, herhangi bir toplumsal ya da kültürel formun kapalı, bütünlüklü ve tutarlı bir inşa olduğu fikrine karşı, Lacan'ın, bu inşa içinde her zaman, onu dağıtan, bozan bir unsur olduğu fikrini öne çıkarır ve Lacan'ın kuramındaki *Gerçek* (*Real*) kavramının radikalliği üzerine vurgu yapar. Lacan'a göre yapıyı bozan, dağıtan unsur Gerçek'tir; bu nedenle Stravkakis, Lacan'ın tam anlamıyla bir Gerçek-çi olduğu için, hakiki bir

inşacı olarak adlandırılabilceğini öne sürer (1999: 69). Akad'ın *Vesikalı Yarım*'deki gerçekçi yaklaşımını, bu anlamda "gerçek-çi" olarak adlandırıyoruz. *Gerçek* ve *gerçeklik* arasındaki farkın daha ayrıntılı ve gelişkin bir tartışması için, Lacan'ın kuramında kurucu bir unsur olan *Gerçek* kavramı üzerine yeniden düşünerek Lacan'ı, o güne kadar olduğundan farklı bir şekilde yorumlayan Žižek'in çalışmalarına bakılabilir. Özellikle bkz. Žižek (2002a: 61).

22. Filmi birçok Yeşilçam melodramından farklı kılan ve onu "gerçekçi" olarak nitelendirmemize yol açan başka nedenler de vardır. Örneğin zıtlık kurgusunun temel ögesi olan zengin-yoksul ayrımı bu filmde yoktur. Film daha önce belirttiğimiz gibi, bir çözümle de bitmez. Erkek karakterin manav olmasının yanı sıra filmin abartılı karşıtıtlıkları ya da abartılı figürleri kullanmaması belirtilmesi gereken diğer önemli noktalardır. Pek çok melodramda karşımıza çıkan "kötü" dış engeller *Vesikalı Yarım*'de yoktur. Tesadüfler anlatının kurucu unsuru değil sadece anlatının ilerlemesini sağlayan sebeplerdir. Bir diğer deyişle, tesadüfler, filmin gidiş yönünü değiştiren, bu nedenle de büyük anlam ve öneme sahip özellikler değildir. Bunun yerini, filmi genişleten ve katmanlı hale getiren ayrıntılar almıştır. Böylece hem gündelik hayatla daha birebir ilişkiler kurulmaya çalışılmış hem de anlatı bu tür yan öğelerle zenginleşmiştir (Garson-Halil, meyhanede çalgıcılardan geçişler, yine meyhanede çiçek satan kadından çiçek alan birine geçiş, tanıtıcı çekimler gibi).
23. Özellikle zıtlıkların metnin kurucu unsurları olarak tartışıldığı bu bölümde, Yasa-Arzu zıtlığının neden yer almadığı gibi bir soru akla gelebilir. *Vesikalı Yarım* filmine dair yaptığımız çözümlemenin tümünün bu zıtlık etrafında örüldüğünü söylemeliyiz. Dahası yukarıda da sık sık telaffuz ettiğimiz gibi bunu bir zıtlıktan çok, Yasa-Arzu diyalektiği olarak okumayı tercih ettik ve bu tür bir okumayı destekleyen kavramları, Lacancı psikanalitik literatürden ödünç aldık.
24. Filmde Sabiha ve Halil'in aşklarına ve bu aşkın biricikliğine dair sözlerini burada aktarmakta yarar var: Sabiha: "Hep böyle olmak istemiştım. Kısmet bugüneymiş. Seninleymiş." "Halil, bu evi şimdi seviyorum. Ondan evvel... ne bileyim ben, bir barınaktı sadece. Şimdi ev oldu." Halil: "Nerelere gidip neler yapıyorsak bende hepsi ilk."
25. Sabiha ve Halil birlikte olmaya başladıktan sonra gösterilen sahnelerden birinde Sabiha ütü yaparken Müjgan ona bu ilişkiyi bitirmesi gerektiğini söyler. Sabiha, Müjgan'ın sözlerini mükemmel ev kadını olma halinden büyülenmiş olduğu için duymaz gibidir:

Müjgan: Bu seninkisi delilik. Canının çekmesine karışmam ama aptallığına bozulurum. Arada bir çıkarsın Halil'inle. Kalırsın da...

daimi oturmazsın. Senin para tutacak, istif yapacak zamanın şimdi. Hangi pavyonda hangi yövmiye istersen alırsın.

Sabiha: Bi kaç kat da iç çamaşırı lazım. Olduğu gibi geliverdi. Hiç bir şeysiz.

Müjgan: Sana olanlar olmuş. Patron söylediği zaman inanmamıştım. O da şaşkındı.

Sabiha: Aman gömlek yanacak.

Müjgan: Bari çok paralı biriyle yapsaydın şu işi. Herifi yontsaydın yüreğim gam yemezdi. Ne anasının gözü herifmiş be! Hiç de umulmaz halinden.

Sabiha: Bitti mi lafın?

Müjgan: Sen o herifleyken biter mi hiç?

Sabiha: Bi Halil de sana inşallah. Darısı başına.

26. Filmin anlatısı İstanbul'da geçer. Yönetmen Akad, filmi İstanbul atmosferi içerisine yerleştirmiştir. Bu atmosfer İstanbul'un çeşitli özelliklerini taşıyan bir yapı gösterir. Anlatı, İstanbul'un kenar semtlerinden birinde yaşayan manav Halil'le, bir gece kulübünde çalışan Sabiha'nın hayatlarının kesiştiği bir evrende işler. Filmin uzamı gerçeklik duygusunu güçlendirecek biçimde yapılandırılmıştır. Filmin anlatı uzamı olarak kullandığı üç temel alan vardır. Bunlardan biri Halil'in babasının manav dükkânı, ikincisi Sabiha'nın çalıştığı gece kulübüdür. Üçüncüsü ise Halil'le Sabiha'nın birlikte yaşadıkları, Sabiha'nın evidir.

27. Filmin son sahnesinde Sabiha ile karşı karşıya getirilen baba, manav dükkânının önündeki merdivenleri iner ve orada durur. Manav dükkânının "dışarıya açılan" sınırı gibidir ya da bu hareketiyle sınırını çizer.

28. Sabiha ancak dolaylı yollardan evlilik üzerine bir sohbet açmaya çalışır:

Sabiha: Yarın öğleden sonra yokum. Bir arkadaşım evleniyor. Saz'da çalışanlardan.

Halil: İyi git.

Sabiha: Bunu giysem olur mu? (Saz'da giydiği kıyafetlerden birini gösterir)

Halil: Bilmem, sen daha iyi bilirsin. Biraz açık değil mi?

Sabiha: Davetiye bastırmamış. Ağızdan söyledi nikâhı.

Halil: Dilerim hepsi kurtulsun.

Sabiha: Sen de gelir misin?

Halil: Gelemem, çalışıyorum.

Sabiha: Evlilik iyi bir şey olmalı değil mi?

Halil: Olmalı olmalı ya! Sevişmeli, anlaşmalı insan.

Sabiha: Sen ister misin?

Halil: Senlen mi?

Sabiha: Yoo... kendimi katmıyorum. Evliliği dedim.

Halil: Senlen olunca istemez miyim?

Bir başka sahnede,

Sabiha: Belki bi diyeceğin vardır.

Halil: Ne olsun?

Sabiha: Bilmem belki vardır dedim.

Halil: Olsa söylerim.

Sabiha: Söyler misin?

29. Pek çok başka melodramda iletişimin imkânsızlığının metaforu olarak işleyen "körlük" ya da "sağırılık", "uzaktan bakmalar"a benzer bir işlev üstlenirler. Melodramın Brooks tarafından "sessizlik metni" olarak adlandırılması, körlük ve sağırılık gibi bedensel bir yokluk ya da eksikliği, melodramın *dilsizliğe* tercüme etmesinden kaynaklanmaktadır. Böylece dilsizlik, melodram anlatısının "aşırılığı"nın gerekçesi gibi işlev görür.
30. Senden bana ne kaldı / Bir hatıradan başka / Bir daha geri dönmem / Yalan kattın aşka // Kalbimi kıra kıra / Bıraktın bir hatıra / Günahını yalancı / Dudaklarında ara... // Gözyaşların boşuna / Düşmem artık peşine / Yansın yüreğin yansın / Şimdi de bende sıra. // Kalbimi kıra kıra...
31. Klasik Türk Müziği'nin, gerek Yeşilçam'ın gerekse Arabesk'in popülerliğinde önemli yerini ve bunun tarihsel nedenlerini tartışan bir çalışma için bkz. Özbek (1991).

GERÇEKÇİ BİR MELODRAM

1. Yeşilçam'ın iç dinamikleri ve altyapı olanaklarının sınırlılığı, yapılan filmlerin ayırdedici özelliklerinin ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır. Bu özelliklerin başında, stüdyo çekimlerine dayalı bir anlatımın gelişmemesi nedeniyle filmlerin gerçeklikle kendine özgü bir ilişki kurması gelir. Gerçek mekânlarda yapılan çekimlerin büyük yer tutması ve esas karakterleri canlandıran oyuncuların dışında kalan kişilerin çoğu kez çekim yapılan toplumsal çevrenin insanları olması, masalsı Yeşilçam melodramlarına kendiliğinden "gerçekçi" bir hava katar. *Vesikalı Yarım*, Yeşilçam sinemasından bir filmidir; ama aynı zamanda bu sinemaya özgü anlatısal ve biçimsel uyuşumlardan farklılaşan bir örnektir. *Vesikalı Yarım*'in gerçekçiliği de Akad'ın üslubuyla beslenen farklı bir gerçekçiliktir.
2. Özellikle 1970'li yıllardan itibaren yerli filmlerde İstanbul suç ve suçluluğun ortaya çıktığı bir metropol haline gelmiştir. Pek çok filmde erkek

karakterler büyük kentte ayakta kalabilmek için örgütlü suç çetelerine katılır ya da polis olarak bunlarla mücadele ederler. Fabrikalar, depolar ve ara sokaklarıyla ortaya çıkan, İstanbul'un karanlık yüzüdür.

3. Safa Önal, kendisiyle yaptığımız ve kitabın Ekler bölümünde yer alan söyleşide, Akad'ın bu sahneleri Dolmabahçe (İnönü) Stadyumu'nun giriş koridorlarında çektiğini belirtmiştir.
4. Halil'in yazdığı mektup şöyledir: "Bi gelmedin bi aramadın. Ne mektubun var ne haberin. Sözün bu muydu Sabiha? Kavlimiz böyle miydi? Bugünler, bu aylar geçer elbet."
5. Çekim ölçekleriyle ilgili bu yaklaşım, filmdeki gerçeklik duygusunun güçlenmesine katkıda bulunur. Bu şöyle açıklanabilir: Gerçekte herhangi bir nesne ya da kişi yakınımızda bile olsa gözümüz o nesne ya da kişiyi bir bütün olarak algılayacaktır; sinemada ise nesne ya da kişinin yakın çekim ölçeğiyle görüntülenen herhangi bir kısmı perdede büyük görünecek ve bütünden kopuk olarak algılanacaktır. Dikkatin küçücük bir ayrıntıya ve onun anlamlarına yönelmesini sağlayan ayrıntı çekimler ise, gerçek dışı ölçeklere ulaşan boyutlarıyla izleyicinin aracın varlığını hissetmesine neden olarak filmin yarattığı gerçeklik yanılsamasını bozar. Akad, toplu ve boy çekim ölçeklerine daha fazla yer vererek "normal" algılama biçimine daha yakın bir anlayış ya da daha gerçekçi bir yaklaşım sergilemiştir.
6. Bu genel çekimdeki biçim bozulması, geniş açılı mercek kullanımının sonucunda ortaya çıkar ve "fıçı bükülmesi" olarak adlandırılır.
7. Filmde ayrıca, öznel çekim olarak nitelendirilebilecek kısa süreli üç örnek vardır. Bunlardan biri, fotoğrafçının gözünden Halil ve Sabiha'nın kameraya poz verişleri, diğeri ise bunu izleyen, yani onların gözünden fotoğrafçının ve patlayan flaşın yer aldığı çekimdir. Üçüncüsü, Halil'in, hapisneden çıktıktan sonra Sabiha'yı aramak üzere Saz'a geldiği sahnede, Halil'in bakışıyla çakışan ve mekân içinde kısa bir çevrinmenin yer aldığı çekimdir.
8. Bu çözümleme yapılırken *Vesikalı Yarım*'in televizyondan kaydedilmiş video kopyası kullanıldı. Bu nedenle, ışık kullanımının değerlendirilmesi, bu kopyanın niteliğiyle sınırlıdır.
9. Dramatik aydınlatma yöntemlerine başvurulabilmesinde gerekli donanımaya sahip stüdyoların varlığı önemli bir etken olmuştur. Yeşilçam melodramlarında ise hem teknik olanaklar hem iç işleyişin kendine özgü koşulları nedeniyle, ağırlıklı olarak genel aydınlatma tercih edilmiş ve bu,

görüntü dokusunu belirleyen temel unsurlardan biri haline gelmiştir. Bazı aykırı örnekler dışında, ışık-gölge zıtlıklarından ya da gölgelerden özel etkiler yaratmak üzere yararlanıldığı söylenemez. Aydınlatmayla elde edilebilecek etkiler, yakın çekim, optik kaydırma, diyalog ve film-sel anlatıya özgü başka unsurlarla gerçekleştirilmeye çalışılır. Filmlerin pek çoğuna hâkim olan "iki boyutluluk"ta bu aydınlatma yönteminin etkisi büyüktür. Ayrıca, Yeşilçam filmlerinde dış mekân çekimlerinin önemli yer tutmasının nedenlerinden biri de doğal ışığa dayalı genel aydınlatmanın kolaylığından yararlanmaktır. Kuşkusuz, aydınlatma yalnızca ışık donanımıyla çözümlenecek bir konu değildir. Kullanılan ham filmin niteliği, mevcut merceklerin özellikleri de göz önüne alınmalıdır. Bir çekimin görüntü düzenlemesiyle birlikte, kameranın ve oyuncuların hareketleri, çekim ölçekleri ve kamera konumları filmin aydınlatma tarzını belirler. Stüdyo dışı çekimlerde bunların hepsinin istendiği gibi ilişkilendirilmesi zordur. Bu nedenle tüm gölgeleri yok eden genel aydınlatma en kolay çözüm olur.

10. Sinema tarihi boyunca farklı kurgu yöntemleri denenmiş, bunlardan bir kısmı standartlaşmıştır. Benzetmeli, paralel ve çarpıcı kurgu; doğrudan kesme, kararma ve açılma gibi geçiş teknikleri bunlar arasında sayılabilir. Zaman içinde değişiklikler geçirmiş olsa da devamlılık kurgusu klasik anlatı açısından temel yöntemidir.
11. Eksilti (ellipsis): Anlatıda, dışarıda bırakılan, atlanan zaman dilimlerini tanımlar. Çekimler arasındaki geçişlerde ortaya çıkar; kurgu sırasında, geçiş aracılığıyla eylemin bir bölümü atılır.
12. Konuşmaların bu niteliği hem aşağıda açıklanacak olan söz tasarrufundan hem de diyalogların seslendirilişinden kaynaklanır. Film birçok Yeşilçam filmi gibi sessiz çekilmiş ve sonradan seslendirilmiştir. Filmin dublajı, diğer Yeşilçam melodramlarındaki abartılı duygusal vurgu ve tonlamalara yer vermez. Dolayısıyla filmin gerçekçi yaklaşımına uygun bir doğallık içerir.
13. Bu sürenin bir yıla yakın olduğu, filme hâkim olan sonbahar-kış atmosferinin değişmemesiyle de ortaya çıkmaktadır.
14. *Diegetic* müzik, müziği icra eden kaynağın da (şarkıcı, orkestra, radyo, vb.) sahnenin görüntüleri içinde yer alması durumunu tanımlar. Bir başka deyişle, müziğin, filmin yarattığı kurmaca dünyanın gerçekliği içinde icra edilmesi halidir. Ancak müziğin kaynağının bir sahneyi oluşturan her çekimde görünmesi gerekmez; ortamın ve orada var olan öğelerin görüntülenmesinden sonraki çekimlerde duyulan müzik gerçekmişgibi bozmaz. *Diegetic* olmayan (*non-diegetic*) müzik ise bunun ter-

sidir. Film için yapılan ve görüntülere eşlik eden, görüntüleri duygusal olarak destekleyen, altını çizen ya da görüntülerle zıtlık oluşturan müzik kullanımı bu şekilde adlandırılır.

SONSÖZ

1. *Kara Kitap*. Orhan Pamuk.

2. Bu yönüyle *Vesikalı Yarım*'in Žižek'in tanımladığı anlamda melankolik bir hissiyatı içerdiği söylenebilir. Žižek'e göre, hayal kırıklığına uğramış arzusun aşırılığıyla baş etmektense (arzunun nesnesinden mahrum ol-maktansa), melankolik, nesnenin varlığında nesne için (yani ona sahip olmak için) arzudan mahrum edilmeyi (olmayı) tercih eder. Melankoli, sonunda arzulanan nesneyi elde ettiğimizde ve onun içinde hayal kırık-lığına uğradığımızda ortaya çıkar (2000: 661). Ona göre *Masumiyet Ça-ğ*'ındaki Archer-Olenska aşkı böyledir; sevgililer beraber, aşk içinde, birbirlerinin varlığından keyif alırken gelecekteki ayrılıklarının gölgesi ilişkilerini gölgeler, katastrofik kılar. Melankoli, aşk ilişkisindeki biricik tadı sağlayan şeydi(r) (661). Halil Sabiha aşkı da "biteceği" bilgisi tara-fından gölgelenmiştir. Halil'in evli, Sabiha'nın vesikalı oluşu, bir gün bu aşkın "gerçekle" karşılaşacağı korkusu, onları beraberlikleri içinde melankolik kılar. Melankolik, nesneyi ikinci kez, nesne gerçekte "kayıp" olmadan önce, varlığında ona kayıpmış gibi davranarak öldürür (Žižek, 2000: 662). Bu anlamda filmi melankolik kılan, sadece filmin sonunda kayıpla ortaya çıkan imkânsızlık değil, bütün bir filmin ve Sabiha-Halil aşkının bu imkânsızlığın bilgisiyle gölgelenmiş olmasıdır. Sabiha'nın manav dükkânına uzaktan bakışı, gerçekte kaybın olduğu, fark edildiği andır, Halil'in artık "onun için" olmayacağını kabulü gibidir – aynı bir "mezarlık ziyareti"nde hissedileni andırır. Nitekim söyleşisinde Akad bu sahne için "mezarlık ziyareti" tabirini kullanmıştır.

SAFA ÖNAL'LA SÖYLEŞİ

1. Atadeniz bu esnada Safa Önal'ın sorusuna yanıt vererek, 2002 yılında İran'da ve Türkiye'de yapılan film sayısını söylüyor: "Seksen yedi... İran. 2002'de yaptıkları film [sayısı]. Biz 5 film yapmışız, yurtdışından da iki kişi gelmiş, Türk filmi yapmış."
2. Rakamlarla kastedilen, sahnelerin numaralarıdır: "67. sahne, 14. sahne olmalı..." gibi.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik (1984), "Menekşeli Vadi", *Şahmerdan, Lüzumsuz Adam: Bütün Eserleri 2*, Sait Faik Abasıyanık, Ankara: Bilgi.
- Barry, Peter (1995), *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press.
- Blandford, Steve, Barry Keith Grant ve Jim Hiller (2001), *The Film Studies Dictionary*, Londra: Arnold.
- Brooks, Peter (1976), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press.
- Casetti, Francesco (1997), *Theories of Cinema: 1945-1995*, Texas: Austin Press.
- Creed, Barbara (2000), "Film and Psychoanalysis", *Film Studies: Critical Approaches*, John Hill ve Pamela C. Gibson (der.). Oxford University Press.
- Erdem, Tuna (2003), "Bir Yapboz Oyunu", *Popüler Sinema Dergisi* 99: 81.
- Flitterman-Lewis, Sandy (1987), "Psychoanalysis, Film and Television", *Channels of Discourse, Television and Contemporary Criticism*, Robert C. Allen (haz.), North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Hayward, Susan (1996), *Key Concepts in Cinema Studies*, Londra & New York: Routledge.
- Hill, John (1986), *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963*, Londra: British Film Institute.
- Kayalı, Kurtuluş (1994), *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Ayyıldız.
- Leader, Darian (1998), *Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler?*, İstanbul: Ayrıntı.
- Mağden, Perihan (2003), "Saatler, Tanrıçalar, Vesikalar", *Radikal*, 19 Nisan.
- Malyszko, William (2001), *The Godfather*, Londra: York Press.
- Metz, Christian (1982), *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, Londra/Hong Kong: The Macmillan Press.
- Neale, Steve (1986), "Melodrama and Tears", *Screen* (27) 6: 6-23.
- Onaran, Alim Şerif (1977), *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*, İzmir: Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Onaran, Alim Şerif (1990), *Lütfi Ö. Akad*, İstanbul: Afa.
- Önal, Safa (2003), *Vesikalı Yarım*, İstanbul: Delta Film, Senaryo Kitapları 2, Yılbaşı Dizisi.

- Özbek, Meral (1991), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim.
- Özgüven, Fatih (2001), "Ağızda Kalan Tad: Türk Sineması", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - I*, Deniz Derman (der.), İstanbul: Bağlam.
- Özsoy, M. Şeref (2003), "Kanık'sadığım Biri Orhan Veli", www.orhanveli-net/kaniksadigimbiri/dergikapattiran.html
- Pamuk, Orhan (1990), *Kara Kitap*, İstanbul: Can.
- Preston, Peter (1996), "Kült Film Nedir?", çev. Hakan Tuncel, 25. *Kare*, 23: 17-27.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner (1997), *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, İstanbul: Ayrıntı.
- Sayın, Zeynep (2003), *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis.
- Sayman, Aydın (1977), "Lütfi Akad'ın Son Filmleri", *Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi* 15, Mayıs 1974: 60-71.
- Scognamilio, Giovanni (1998), *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*, İstanbul: Kabalcı.
- Ses*, 22 Haziran 1968 Sayı: 26.
- Ses*, 5 Temmuz 1969, Sayı: 28.
- Ses*, 9 Haziran 1968, Sayı: 24.
- Stam, Robert (2000), *Film Theory: An Introduction*, Blackwell.
- Stam, Robert ve diğ. (1992), *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, Londra & New York: Routledge.
- Stravkakis, Yannis (1999), *Lacan and the Political*, Londra & New York: Routledge.
- Telotte, J. P. (haz.) (1991), *Beyond All Reason: The Cult Film Experience*, Austin: University of Texas Press.
- Tura, Saffet Murat (2002), *Şeyh ve Arzu*, İstanbul: Metis.
- Turner, Graeme (1993), *Film As A Social Practice*, Londra & New York: Routledge.
- Türker, Yıldırım (1999), "O Yüz", *Radikal* 2, 6 Haziran.
- Wollen, Peter (1989), *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracagök, İstanbul: Metis.
- Žižek, Slavoj (1991a), *Looking Awry: Lacan Through Popular Culture*, MIT Press; Türkçesi: *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2004.
- (1991b), *For They Know Not What They Do*, Londra: Verso.
- (2000), "Melancholy and the Act", *Critical Inquiry*, Summer: 657-81.
- (2001), *Gülünç Yücenin Sanatı: David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine*, İstanbul: Om.
- (2002a), *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.
- (2002b), *Kırılğan Temas*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

METİS SANATLAR VE İNSAN

Peter Wollen
SİNEMADA GÖSTERGELER
VE ANLAM

Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan

Sinema kuramı ve eleştirisinin temel yapıtlarından biri olan *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, sinema dilini kavramada yeni ve verimli yönlerle çeker okurunu – film seyircisini salt seyirci olmaktan çıkıp filmi okumaya davet eder. Peter Wollen, özellikle Eisenstein, Hawks, Ford ve Godard'ın sinemasına yoğunlaşarak, genel göstergebilim çalışmalarının sinemaya uyarlanması ilk örneğini vermiştir.

İlk kez 1989 yılında yayımladığımız kitabın uzun süredir baskısı yoktu, aranıyordu – bu yeni baskısına yazarın Lee Russell adıyla *New Left Review* dergisinde yayımlanmış yazılarını ve Lee Russell'in yazarla yaptığı 1997 tarihli söyleşisini de ekledik.



METİS SANATLAR VE İNSAN

John Berger
GÖRÜNÜRE DAİR
KÜÇÜK BİR TEORİYE
DOĞRU ADIMLAR

Çeviren: Bülent Somay

Bugün insanların içinde yaşadığı yalnızlığı kim önceden bilebilirdi? Her gün dünyaya ilişkin gövdesiz ve sahte bir imgeler ağı tarafından yeniden onaylanan bir yalnızlık. Ama imgelerin bu sahteliği bir hata değil. Eğer kâr peşinde koşmak insanlığın kurtuluşunun tek yolu olarak görülürse, gelir elde etmek mutlak öncelik haline gelirse, o zaman gerçekten varolanın itibar görmemesi, görmezden gelinmesi ve baskı altında tutulması gerekir.

Bugün resim yapmak, yaygın bir ihtiyaca cevap veren bir direniş eylemidir ve umutlanmayı teşvik edebilir. – *John Berger*



Maurice-Merleau Ponty
GÖZ VE TİN

Çeviren: Ahmet Soysal

Göz ve Tin, Merleau-Ponty'nin iki-üç aylığına Provence kırlarına, Tholonet'ye gittiği günlerde yazdığı ve hayattayken bitirebildiği son metnidir. Tholonet, Cézanne'ın da çok sevdiği ve birçok resmine konu olmuş, insana yerleşip yaşamak için yaratılmış duygusunu veren çok güzel bir yerdir. Yazar buradaki günlerinin keyfini çıkararak, ama bir yandan da Cézanne'ın gözlerinin izini sonsuza dek taşıyan Tholonet manzarası karşısında, resmi ve "görme"yi yeni baştan sorgulayarak bu metni kaleme almıştır. Yüzyılımızın en güzel ve en zor metinlerinden biri olan *Göz ve Tin*'de filozof, başlangıçtaki, en baştaki kelimeleri aramaya koyulur: örneğin vücudun "görme"sini, insan vücudunun açıklanamaz canlılığını adlandırmaya muktedir kelimeleri... ve tabii aynı zamanda bu mucizenin kırılganlığını dile getirebilecek kelimeleri...



METİS SANATLAR VE İNSAN

Jonathan Crary

GÖZLEMCİNİN TEKNİKLERİ

On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite

Çeviren: Elif Daldeniz

"Görmeye ilişkin sorular her zaman bedenle ve sosyal iktidarın işleyişiyle ilgili olmuştur. Bu kitabın büyük bir bölümünde bir yanda insan bedeni, öte yanda ise kurumsal ve söylemsel iktidar biçimleri arasında kurulan yeni ilişkilerin, gözlemci öznenin statüsünü 19. yüzyılın başlarında nasıl yeniden tanımladığını ve bu yeni statüyle modernizm arasındaki ilişkiyi inceliyorum...

"Neden yeni bir tarih? Sanat tarihi insan algısının tarihiyle fiilen çakışmıyor mu? Zaman içerisinde sanat yapıtlarında ortaya çıkan biçim değişiklikleri, görmenin kendisinin tarihsel olarak uğradığı mutasyonların en çarpıcı delilleri değil mi? İşte benim bu incelemem, tam tersine, görme tarihinin (eğer böyle bir şey mümkünse), temsil pratiklerinde yaşanan kaymaların sıralanmasından çok daha fazlasını içerdiğini savunuyor. Bu kitabın hedefi sanat yapıtları üstüne ampirik veriler oluşturmak ya da yalıtılabilir bir 'algı' kavramı geliştirmek değil, en az bunun kadar sorunlu olan gözlemci olgusuna eğilmek. Çünkü gözlemci sorunu, aslında görmenin tarih içinde maddileştiği, bizatihi görünür hale geldiği alandır. Görme ve etkileri, belli pratiklerin, tekniklerin, kurumların ve öznelleştirici usullerin hem tarihsel ürünü hem de gerçekleşme alanı olan gözlemci öznenin olanaklarından hiçbir zaman ayrılamaz." – Jonathan Crary



Çok Tuhaf Çok Tanıdık

Lütfü Akad'ın 1968 tarihli kült filmi Vesikalı Yarım, seyircisini sıradışı bir deneyime sürükler. Herşey bir Yeşilçam melodramından bekleneceği gibidir, çok tanıdıktır. Ama aynı zamanda çok tuhaf birşeyler vardır bu filmde – adı koyulamayan, açıklamaya direnen, onu diğer Yeşilçam filmlerinden ayıran bir tuhafılık...

Bir grup çalışması olan Çok Tuhaf Çok Tanıdık işte bunun nedenini araştırıyor. Vesikalı Yarım'i unutulmaz bir sanat yapıtı haline getirenin tam da bu özelliği olduğunu, içinde yer aldığı sinema geleneğinin bildik, tanıdık motiflerini taşıdığı halde bunlara farklı anlatısal ve estetik çözümler getirdiğini söylüyor. Filmin anlatısal içeriği kadar, estetik özelliklerine de hakkını veren bir çözümleme tarzı var bu incelemenin. Bir yandan filmin Türk modernleşmesinin temel sorunlarıyla bağını sergilerken, diğer yandan filmin biçimsel yapısının, başta hiç düşünülmemiş içerikleri mümkün kılan, onların yolunu açan mantığını ortaya çıkarıyor.

Bir filmin, daha genelde bir kültürel ürünün nasıl "okunabileceğinin" başarılı bir örneği olarak sunuyoruz bu kitabı. Şu sorulabilir: Seyretmek ve keyfini çıkartmak varken neden deşifre etmeye çalışalım ki bir filmi? Kendisiyle yapılan söyleşide filmin yönetmeni Akad da böyle diyor. Cevaplardan biri, sanatı sanat yapan şeyi gerçekten öğrenebilmek içindir. Ama galiba başka bir cevap daha önemli: Yeniden büyülenebilmenin ilk şartı, önceki büyülerden kurtulabilmektir.



Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
ISBN 975-342-502-3



Metis Yayınları
www.metiskitap.com