



# Değini Notes

## SENSİZ YAŞAYAMAM VE SEVMEK ZAMANI FİLMLERİNİN ANLATI YAPILARI VE GELENEKLE İLİŞKİLERİ ÜZERİNE Derviş Zaimağaoğlu

Öz

Makale Metin Erksan'ın gelenekten yararlanma veya klasik sinemanın dışında farklı denemeler yapma amacı taşıdığı ileri sürülebilecek iki filmine odaklanıyor. Erksan'ın *Sevmek Zamanı* ile *Sensiz Yaşayamam* filmlerini klasik sinema ile olan ilişkileri bakımından incelemeye çalışmak ve eğer varsa klasik anlatımdan ayrıldıkları noktaları tespit etmeye çalışmak, bu sayede klasik dışı bir sinema anlayışı ile olan muhtemel bağlarını anlamaya çalışmak yazının ilk aşamasındaki amaçtır. Daha sonra filmlerin gelenekle kurulabilecek bağlarının mevcudiyetine bakılmış, ardından klasik anlatımdan ayrıldıkları ölçüde başka okumalara imkân verip vermedikleri tartışılmıştır. Bunun yanı sıra, filmlerin klasik stilden ayrılma biçimlerinin bir örüntü oluşturup oluşturmadıkları incelenmiş ve bu açıdan bir örüntü inşa edilemeyeceği sonucuna varılmıştır. Bahsedilen filmlerin klasik biçimden ayrılma konusunda aralarında ortak bir yapı varsa, ortak örüntünün (özellikle *Sevmek Zamanı* için) bir alternatif yapı veya gelenekten yararlanma biçimi oluşturup oluşturamayacağı da çalışmanın ilgi alanı içindedir. Böylesi soruların ortaya atılmasının veya varolan soruların çeşitlendirilip zenginleştirilmesinin, sadece alternatif arayışları değil, yerel kaynaklardan beslenen bir sinema anlayışının kökeninin ve yapısının berraklaştırılmasını sağlayacağı umudu çalışmanın temelinde yer almaktadır. Ancak çalışmada Metin Erksan'ın klasik stile ve neorealist etkilere göreli olarak mesafeli duran *Sevmek Zamanı* ve *Sensiz Yaşayamam* gibi yapıtlarının alternatif okumalara daha fazla elverecek diri veriler sunamayabileceği izlenimine varılmıştır. Bu durum onların yapı ile oynama potansiyeli olan eserler diye nitelendirilmelerini ve gelenekten yararlanarak derinleşmelerini bir ölçüde engelleyebilmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** klasik, gelenek, alternatif anlatım, karakter, alay örgüsü

Geliş Tarihi | Received: 13.05.2022 • Kabul Tarihi | Accepted: 23.06.2022  
10 Ekim 2022 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Derviş Zaimağaoğlu, Dr. Öğr. Üyesi., Maltepe Üniversitesi  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4631-3390> • E-Posta: [derviszaimaoglu@maltepe.edu.tr](mailto:derviszaimaoglu@maltepe.edu.tr)

## ON THE NARRATIVE STRUCTURES AND RELATIONS WITH TRADITION IN *SENSİZ YAŞAYAMAM* (I CANNOT LIVE WITHOUT YOU) AND *SEVMEK ZAMANI* (TIME TO LOVE)

### Abstract

The article examines two of Metin Erksan's films, *Sevmek Zamani* (Time to love) and *Sensiz Yaşayamam* (I cannot live without you), with regard to their relationship with tradition and their efforts to try different, alternative things outside of classical cinema. The article begins by examining the films in terms of their relations with classical cinema. It seeks to identify the points where they differ from classical narration, if any, and thus to understand their possible ties with a non-classical cinematic understanding. It then tries to identify ties with tradition in the films and to assess whether, if the films' structures differ from classical narrative, they allow alternative readings. The study also seeks to understand whether departures from the classical style in these films may form part of a pattern, and whether this pattern (especially for *Sevmek Zamani*) can create an alternative structure or way of drawing upon tradition. At the heart of these questions is the hope that opening new lines of academic inquiry and broadening our understanding of existing works will help clarify the origin and structure of a cinematic understanding based on local, traditional, historical sources. However, the study concludes that while Metin Erksan's films are relatively removed from the classical style and neorealist influences, their departures from the classical style do not seem to form a pattern, and the films are reluctant to recompose structure and tradition. They are therefore poorly suited to creating alternative or fresh structures and to deepening approaches based on traditional sources.

**Keywords:** classic, tradition, alternative narrative, character, plot

## Giriş

Bu yazı, Metin Erksan'ın gelenekten yararlanma veya klasik sinemanın dışında farklı denemeler yapma amacı taşıdığı ileri sürülebilecek iki filmine odaklanıyor. Erksan'ın bahsi geçen iki filminin klasik dışı bir sinema anlayışı ile olan bağını anlamaya çalışmak, sonra da gelenekle kurula-bilecek bağlarının mevcudiyetine bakmak bu yazının hedefleri arasında yer alıyor. Yazıda incelenecek *Sevmek Zamanı* filminin Halit Refiğ tarafından bir 'ulusal sinema' örneği olarak gösterilmesi filmin ilgiyi hala hak ettiğini düşündürmektedir. Öte yandan *Sensiz Yaşayamam* hem yönetmenin son filmi olması, hem de yapısal özellikleri sebebiyle incelemeye dâhil edilmiştir. İlk aşamada *Sevmek Zamanı* ile *Sensiz Yaşayamam* filmlerini klasik sinema ile olan ilişkileri bakımından incelemeye çalışacak ve eğer varsa klasik anlatımdan ayrıldıkları noktaları tespitiye yöneleceğim. Ardından klasik anlatımdan ayrıldıkları ölçüde başka okumalara imkân verip vermediklerini tartışacağım. Bunun yanı sıra, filmlerin klasik stilden ayrılma biçimlerinin bir örüntü oluşturup oluşturmadığı konusu da bu yazının inceleme alanının içinde bulunuyor. Klasik biçimden ayrılma konusunda aralarında ortak bir yapı varsa, ortak örüntünün (özellikle *Sevmek Zamanı* için) bir alternatif yapı veya gelenekten yararlanma biçimi oluşturup oluşturamayacağı yazının ileriki kısmında ele alacağım bir başka husus olacak. Son sorunun potansiyel yararı, Türk sinemasında gelenekten yararlanma biçimlerinin ne şekilde, nasıl ortaya çıktığını anlamaya yardım etme ihtimalinden kaynaklanmaktadır. Türk sinemasında gelenekten yararlanan ilk örneklerden biri diye nitelenen bu filmle ilişkin sorular zenginleştirilebilirse, sadece alternatif arayışlar değil, yerel kaynaklardan beslenen bir sinema anlayışının kökeninin ve yapısının berraklaştırılması gündeme gelebilir. Bu berraklığın, yeni sorular eşliğinde, Türk sinemasındaki taze anlayış, arayış, birikimleri, sinemanın gelişim sürecine yönelik bakışı, yorum girişimlerini bir nebze artırması ve zenginleştirilmesi umulabilecektir.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Erksan'ın filmografisi arasından yukarıda zikredilen iki filmi ele alma nedenimi daha ayrıntılı açıklamak istersem, şunlardan bahsedebilirim: Yönetmenin Türkçe edebiyat uyarlamalarının klasik sinemanın anlatım özelliklerine daha yakın durduğunu düşünüyorum. Bu nedenle onların gelenekten yararlanma biçimlerinin (eğer böyle bir şey varsa) daha çok içerikte yoğunlaştığı kanısındayım. Kırsala dair edebiyat uyarlamalarında klasik anlatımın haricinde biçimsel bir deneme gözlenmez. Yönetmenin gerçekleştirdiği gişe odaklı kimi Yeşilçam filmleri ise biçim ve içeriklerinden kaynaklanan sınırlılıklar nede-

## Sensiz Yaşayamam Filmindeki Anlatısal Zaaflar

Metin Erksan'ın yönettiği son uzun metrajlı film olan *Sensiz Yaşayamam* (1977) filmini klasik sinemanın anlatı özelliklerine göre incelediğimiz zaman yönetmenin karakter merkezli bir anlatı yapısı kurma amacı bulunduğunu söylemek yanlış olmaz. Ne var ki bu niyeti gerçekleştirecek yapı özelliklerinin yeterince güçlü biçimde filme dâhil edilmediğini, karakterlerin sosyal, fiziksel, ruhsal tasvirlerinde boşluklar bulunduğunu düşünüyorum. Açıkçası *Sensiz Yaşayamam* filminde karakter merkezli bir anlatı inşa etmek murat edilmiş olsa dahi bu amaca ulaşılması için sergilenen bilgi, durum ve çatışmaların hikâye çizgisinin geliştirilmesi, karakterizasyona yönelik uygunluk yaratamadığı kanısındayım. Karakter gelişimi ile hikâye çizgisinin uygunluğa ulaştırılması mümkün olamayınca ortaya zayıf bir anlatım çıkmıştır. Bu makaledeki amacım bu başarısızlığı sergilemenin yanı sıra filmin var olan hali ile alternatif bir okumaya fırsat verip vermediğini anlamaya yönelik olacak.<sup>2</sup> Ayrıca makalenin sonunda Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filmine de benzer özellikler göstermesi nedeniyle kısaca değinip filmi farklı perspektiflerden okumanın imkânları üzerine eğileceğim.

Klasik sinema, bir karakterin hikâyeye hizmet edip etmediği konusunu belirlemek için ona uygunluk ve esneyebilirlik kriterleri açısından bakılması gerektiğini iddia eder. Karakter, 'uygun olma' ve 'esneyebilme' gibi iki açıdan hikâyeye yardım etmeli, yani kahramanlar ile hikâye arasında uygunluk ile esneyebilirlik bakımından simbiyotik bir ilişki var olmalıdır. Karşılıklı olarak olay örgüsü (plot) karaktere, karakter de olay örgüsüne uygunluk göstermeli; ayrıca olay örgüsü, karakter özellikleri uyarınca esneyebilmeli, benzer şekilde karakter de olay örgüsü

---

niyle incelemek istediğim filmler listesinin ön sıralarında yer almıyor. *Sensiz Yaşayamam*, *Bir İntihar*, *Sevmek Zamanı*, *Kadın Hamlet* gibi yapıtların Erksan filmografisi içinde klasik biçimden daha fazla ayrılma kapasitesi gösterdikleri ve araştırma, tazelik barındırma ihtimallerinin daha fazla olabileceği kanısında olduğum için saydığım örneklerden üç tanesini bu yazının içinde ele almak istedim.

<sup>2</sup> Metin Erksan imzalı *Sensiz Yaşayamam*, zengin bir kadın olan Ayfer'in (Hül-ya Koçyiğit) kanser olması ve çok az ömrünün kaldığını öğrenmesinden sonra yaşadıklarını konu ediniyor. Yalnızca bir senelik ömrü kalan genç kadın, kanserden ölmek istemediği için kendince farklı bir yöntem seçecektir. Ayfer Kıbrıs'a gider ve kendisini öldürmesi için bir kiralık katil (Cemal Gencer) tutar. Ancak katil ile Ayfer birbirine âşık olurlar. Finalde Ayfer katili öldürür. Gerekçesi, kendisi öldükten sonra sevgilisinin onsuz yaşayamayacağını düşünmesidir.

özellikleri göz önüne alındığı zaman esneme kabiliyetiyle kıvraklık gösterebilmelidir. Bu sayede olay örgüsü ile karakter iş birliğinde karşılıklı bağımlılık yaratılmakta, her ikisi sanki birbirlerinden ayrılamazmış gibi görünmektedir. Böylesi bir karşılıklı dinamik içinde hem olay örgüsü, hem karakterler derinleşebilmekte, böylelikle hikâye ilerleyebilmektedir. Bu amacı gerçekleştirmek için en başta açmazın inandırıcı, sağlam, ayırtılı, gelişmeye açık biçimde kurulmasına dikkat etmek şarttır.<sup>3</sup> Sonrasındaki aşamada var olan açmazın geliştirilmesinde hata yapmamak gerekir. Çünkü seyirci, karakterin meselesinin net biçimde ifade edilip edilmediğine kapılıp hikâyeye girecek, kahramana ve açmaza duyacağı ilgi oranında filme olumlu veya olumsuz biçimde yaklaşacaktır. Açmazın önemi konusunda akılda tutulması gereken ek konu şudur: Karakter ile ilgili verilecek her karar, öteki karakterlerin doğası üzerinde etkide bulunabilmektedir. Öte yandan yukarıda da değinildiği üzere olay örgüsü ile diyalog yapısı da karakterle ilgili (yani açmazla ilgili) kararlardan etkilenmektedir.

*Sensiz Yaşayamam* filmine göz atıldığı zaman Ayfer karakterinin açmazının ölümcül bir hastalığa yakalanmasından sonra başladığı söylenebilir. Acaba karakter kaderine razı olup yavaş yavaş ölmeyi mi bekleyecektir; yoksa intihar dâhil başka yollar deneyerek kendi hayatını sonlandırmayı mı seçecektir? Açmazın sergilenmesinden sonra olay örgüsünün gelişiminde, ana kadın kahramanın (Ayfer) iki kez intihara teşebbüs ettiğine şahit oluruz ama bu denemeler başarısızlıkla sonuçlanır. Ardından Ayfer'in, İstanbul'daki sahibi olduğu şirketi bırakarak ücra bir yere (Kıbrıs'a) son günlerini geçirmeye gitmesini, şirketinin yöneticilerinden biri ile temas edip kendini öldürecek bir kiralık katil ayarlatmasını izleriz.<sup>4</sup> Katil, Kıbrıs'a gelir. Lobide düello havası verilen bir karşılaşmanın sonrasında, Ayfer ona öldürüleceği anı kendisi saptamak istediğini belirtir. Gerilim başlar ama bir süre sonra ikisinin arasında yavaş yavaş gelişen bir yakınlık belirir. Sonunda katilin sahilde bir vitrin mankeni karşısında atış talimi yaptığı bir gün birbirlerine sarılırlar. Film, o andan

<sup>3</sup> Ken Dancyger ve Jeff Rush, *Alternative Scriptwriting: Beyond the Hollywood Formula* (Burlington, MA: Focal Press, 1995), 263-4.

<sup>4</sup> Kendi kaderi üzerinde karar verme azminde, güçlü, iş ve servet sahibi şehirli bir kadının (Ayfer) bu filmde ana karakter olarak seçilmesi filmin hanesine yazılacak olumlu taraflar arasındadır. Film, bir sürü melodramın aksine klostrofobik bir atmosferde geçmez, kapalı mekânların yanı sıra, aynı zamanda açık mekânlarda da geçen sahnelerle filmin hikâyesi sürdürülür. Açık mekân kullanımını yapıt için ileri sürülebilecek bir başka olumlu yöndür.

sonra âşıkların birbirlerini yakından tanınması, cinsellik yaşanması, kadının öldürülmekten vazgeçmesi, ilişkinin ilerlemesi ve evliliğe varması, düğün, hastalığın ağırlaşması gibi sahnelerle devam eder. Finalde kadın katili öldürür. Gerekçesi, Ayfer öldükten sonra katilin kendisinin (yani Ayfer'in) varlığı olmaksızın yaşayamayacağıdır.

Aşkın başlamasından sonra yer yer dramatik olaylar yaşansa da filmin olay örgüsünü ve gelişim çizgisini dramatik bakımdan ileriye ve yukarıya taşıyacak önemli bir gelişme görülmez. Aşk başladıktan sonra gözlenecek önemli dramatik anlardan biri, Ayfer'in kiralık katile öldürülmekten vazgeçtiğini söylemesidir. Ama kiralık katil mesleğinin icabını yerine getireceğini belirtir. Sonrasında âşıklar sevdalarına devam ederler. Açıkçası katil artık onu öldürmekten vazgeçmiş ve bu kararla drama sanki hafifler gibi olmuştur. Filmin sonraki sahnelerinde kiralık katilin öldürme isteğinin devam ettiğine veya katilden gelmesi muhtemel ölüm tehdidinin devam ettiğine ilişkin herhangi bir ima yer almaz. Dolayısıyla bu noktadan sonra gündeme gelen ilk büyük kriz, kadının hastalığı nedeniyle sancı nöbetlerine tutulmasıdır. Ama kadının hastalanması filmin esas meselesini oluşturan ölümünü özgürce seçmek veya kanserin getireceği kadere (yani kanserle gelecek ölüme) razı olmak çizgisine katkıda bulunmaz. Dolayısıyla finale dek esas meseleyi ve gerilimi ileriye götürebilecek çatışma yaratan sahne, dramatik ironi, engel, komplikasyon, düşman karakter, kriz pek yoktur. Öyle ki katilin âşık olduğu kadını hastanede bulamadığı sahne, finale dek ortaya çıkan en önemli kriz anlarından birine dönüşür. Katil kadının sağlığından endişelenmiştir ama endişesi yersiz çıkar.

Film, dramatik boşluğu kapama adına yapay dahi olsa gerilim yaratma yoluna gider. Örneğin, katilin otele gelmesinden önce başlattığı gerilimi, ikilinin arasındaki aşk alevlendikten sonra benzer sinemasal anlatımla devam ettirir. Otelin önündeki kumsalda, lobide, yemek salonunda, Salamis Harabeleri'nde Ayfer'i tek başına endişe ile etrafa bakınırken gördüğümüz sahneler, flört başladıktan sonra Mağusa Othello Burcu'nda ve Girne Kalesi'nde devam eder. Dramatik zıtlık eski sahnelerdeki gibi cellat-kurban, gözleyen-gözlenen, bekleyen-beklenen biçiminde kendini hissettirir. Aradaki tuhaf ilişki, iki insanın birbirini süzdükleri, takip ettikleri mekânlarda bazen bir araya gelebildikleri, fazla konuşmaksızın yan yana, karşı karşıya oturdukları sahnelere bürünür. Tekinsiz beraberlik, diskoda, yemek salonunda devam eder. Fakat seyirci beklentileri doyurulmadığı, yapay biçimde geciktirildiği, sahneler tekrarlandığı ve daha

taze çatışmalara yol açmadığı için bu tip sahnelerin gerilim yaratma kapasitesi giderek azalır. Filmdeki giderek düşen gerilim eğrisi içinde katilin sahilde atış talimi yaptığı sahnede sevda ilişkisi başlar. Ama aşkın başlaması var olan dramayı sözgelimi Antigone benzeri bir antik trajedi boyutuna yükseltmez, aksine hafifletir. Daha önce birbirini süzme, görme, görülme saklambacı şeklinde sıralanan sahneler bu kez otel odasındaki yakınlaşma sahneleri, Girne merkezdeki sokaklarda açık arabayla dolaşma sahneleri halinde devam eder. Ama bir yerde katil yaşadığı aşk ile çelişkili olacak biçimde sevgilisini öldürmek konusundaki kararlılığını tekrarlar. Ayfer ise başka bir sahnede kendisini öldürme sebebinin merak etmediği için katili aşağılar ama sonrasında bu cümleler havada kalır. Aşk ilişkisi kaldığı yerden devam ettiği için gördüğümüz sahneler gerilim yaratma potansiyelini gerçekleştiremez. Sonraki sahneler bünyelerinde zıtlık olmadığı veya başta atılan çatışmayı olgunlaştıramadıkları için hikâye çizgisinin yükselerek gelişmesine elvermezler. Hikâye çizgisi yükselerek gelişmediği, çatışmanın ve açmazın gücü sayesinde dramatik yapı ilerlemediği için karakterlerin yapısı zenginleşemez. Karakterler giderek daha az inandırıcı hale gelmeye başlarlar.<sup>5</sup>

Yapıtın anlatısal yetersizliğinin olay örgüsü ile karakter arasındaki eşleşmenin başarılı olamamasından kaynaklandığını düşünüyorum. Karakter seçimini, hikâyeyi anlatacak en uygun karakterin bulunmasını

<sup>5</sup> Filmde ana ve karşıt karakterin sosyal, fiziksel, ruhsal açılardan sunumunun yeterince güçlü çizilmediğini düşünüyorum. Doğum günü partisi, işyerindeki ilişkiler, çalışanlarla olan diyaloglar, işyeri atmosferi, evdeki hizmetlilerle kısa temaslar, ruh hekimiyle görüşme sahnelerinden edinilen bilgiler bize ana karaktere ilişkin fazla bilgi katmamaktadır. Açıkçası ne diyalog, ne de iç ses, dış ses, görsel dramatisasyon, aksiyon gibi anlatım yolları ile ana ve karşıt karakterlerin kim olduklarına dair daha derin bilgi edinemiyoruz. *Sensiz Yaşayamam* bir psikolojik dram filmi diye nitelenebileceği için bu ketumluk filme yaramamaktadır. Ayrıca psikolojik tasvirlerin cıvıltığı karakter ile seyircinin özdeşleşmesini engellemektedir. Karakter gayet soğuk ve duygudan yoksun biçimde, boş mekânlarda filmin esas amacının dışında eylemler yaparken (dolaşmak, bakınmak, vs.) sergileniyor. Bu durum hem anlatıdaki gerilimin seviyesini düşürüyor, hem de hikâyenin inandırıcılığına gölge düşürüyor. Öte yandan, mekânın büyüüne kapılıp karakteri mekânda "aşırı izole etmek" de başka bir sonuca yol açıyor. Mekân kullanımı ve temsili, karakterin çevresiyle ve başkalarıyla etkileşerek gelişmesine izin vermediği (ya da anlatı buna göre oluşturulmadığı) için karakter gelişimi sekteye uğrayabiliyor. Filmdeki karakterlerin dinamik (değişen, dönüşen) ve kompleks (derinlikli, çok-katmanlı) karakterler olması karakter sunumunun zayıflığından ötürü gerçekleşememektedir. (Bu noktada Dr. Cihat Arıncı'ya tartışmayı geliştirmemi sağlayan değerli yorumları için teşekkür ederim.)

dan ibaret bir şey olarak algılamamak gerekir. Seçilen karakterin öyküyü geliştirip esasını açığa çıkarıp çatışmayı daha ileriye taşıyacak şekilde seçilmesi lazımdır. Filmdeki karakterlerin özelliklerinin seçimi, kanımca, karakterlerin aynı zamanda olay örgüsüyle olan karşılıklı alışverişlerinin düzeyini ve potansiyel enerjisini olumsuz etkilemiştir. Bu nedenle karakterler tek boyutlu kalmıştır; karton karakterler yüzünden karakter ile olay örgüsü arasındaki ilişki karşılıklı olarak birbirinden beslenememektedir.<sup>6</sup>

## **Sensiz Yaşamam Filminde Gerçeklik Algısı**

*Sensiz Yaşamam* filminde 'gerçeklik algısı' ile olay örgüsü arasındaki karşılıklı ilişkiye kısaca değindikten sonra filmin bir başka sorunlu özelliğine geçmek istiyorum. Klasik bir filmin daha en başta seyircinin gerçeklikle ilgili algısını askıya almayı başarabilmesinde yarar vardır (ki bu saptama, klasik tarzın dışına çıkan kimi filmler için de çoğu durumda geçerli olabilir). Eğer senarist seyircilerin gerçeklik duygusunu yeniden gözden geçirmelerini sağlayıp gerçeklikle ilgili duygu ve düşüncelerini askıya alacak bir dünya kurarsa, seyirci kendi isteğiyle senaristin anlattığı dünyaya ve karakterin bakış açısına kendini daha kolay kaptırabilecektir. Seyircinin gerçeklik duygusunu askıya almasını sağlamak için aşılması gereken en büyük zorluk, ana karakterin inandırıcı olmasına rağmen karşısına çıkan karakterlerle olayların yeterli inandırıcılığa sahip olamamasından doğabilmektedir. Aradaki farkı kapatma yolundaki girişimlerin başarısı ise filmdeki açmazın yetkinliği ile bağlantılıdır. Eğer karakterin açmazı inandırıcı ise, yani dramatik mesele iyi kurulmuş, açmazı çözmek için karakterler arasındaki çelişki ve mücadele dengeli orkestre edilmiş ise seyirci açmazı inanır ve o açmazın pençesine düşmüş olan karakterle daha kolay özdeşlik kurar. Açmazın rolünü güçlendirecek faktörlerden biri sorunu, güçsüz bir karakterin karşısına çıkarmaktır.<sup>7</sup> İkinci yardımcı faktör ana karakterin az ya da çok karizmaya sahip olmasını sağlamaktır.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Paul Lucey, *Story Sense: Writing Story and Script for Feature Films and Television* (New York, NY: McGraw-Hill, 1996), 55-7, 69-94.

<sup>7</sup> Dancyger ve Rush, *Alternative Scriptwriting*, 263-8.

<sup>8</sup> Karizmanın karakterin farklı alanlarda enerji yaymasından doğduğu iddia edilmektedir. Enerji ise karakterin bir amaca yöneliyor olmasından, cinsel cazibesinden, saldırganlık potansiyelinden ortaya çıkabilmektedir. Özellikle karakterin sevinecek bir tip olmadığı durumlarda karakterin bahsi edilen tipte potansiyel enerji barındırması, filme yönelik seyirci ilgisini sabitlemeye yardım edebilmektedir. Her hal ve şartta karakterin bir dürüstlük ve duygu



*Sensiz Yaşayamam* filmi seyirciyi anlatılan dünyanın gerçekliğine ikna etme konusunda zafiyetlere sahiptir. Seyircinin gerçeklik duygusunu askıya alması için gereken inandırıcı bir atmosfer kurma konusunda ne yazık ki başarılı bir başlangıç yapılamamıştır. Bunun muhtemelen ilk nedeni açmazın yeterince inandırıcı biçimde kurulamamasından doğmuştur. Kiralık katilin kiralama biçiminin yapaylığı, kadının katil kiralanması için konuştuğu (kendine ait) şirketin üst düzey yetkilisinin bir katil bulması ve bu konuda soru sormaması yolundaki garip talebi kuralamaması, kiralık katilin özelliklerindeki basmakalıplık, katil geldikten sonra öldürme eyleminin geciktirilmesinin inandırıcı olmaması, açmazın iyi kurulmadığı ve bu nedenle inandırıcı olmadığı şeklindeki kanıyı güçlendirmektedir. Ayfer'in kendini öldürme niyeti, katilin Ayfer'i öldürme amacı gidip gelmeler, çatlaklar, çelişkiler içindedir. Sonunda kadın kendini öldürmekten vazgeçip başkasını (âşığı olan katili) öldürür. Final öldürmek ile ilgili olsa dahi bu finalin başta atılan açmazı yeterince tartışıp doygunluğa ulaştıran bir son olarak kabul edilmesi zordur. Son, başka soruları tetikler ve karakterin değerler sisteminin oturmadığı sonucuna varmamızı sağlar. Şöyle ki; Ayfer finalde arzusu hilafına başka bir insanı, sevgilisi olan katili, öldürmüştür. Kendisini öldürme talebi varoluşçu bir özgürlük bağlamı içinde bir ölçüde değerlendirilebilecekken, onun bir başkasını öldürmeye hakkı var mıdır?

Karakter çelişkileri ve tekdüzeliği *Sensiz Yaşayamam* filmi içinde yoğun şekilde göze çarpar. Kiralık katil sürekli takım elbiseler giyen, yakışıklı, genç birisidir. Hâli ve tavırları soğuk ve mesafelidir. Şehirli aksanı ile konuşur. 'İşini' düzgün yapmak gibi bir ilkesi olduğunu belirtir. Bunun haricinde onun karakterini daha fazla anlamamızı sağlayacak bilgi verilmez. Kötü kahraman olan kiralık katilin bir karton karaktere indirgenmesi, ana karakter Ayfer'in karakter gelişimine olumlu katkı sunmasını engeller. Katilin derinlikten yoksunluğu ana karakterin derinleştirilmesi yolunda bir sorun olarak devam eder. Nitekim seyirci Ayfer adlı karakterin özelliklerinin daha komplike hale gelebileceğini umarken, film boyunca bu yönde herhangi bir gelişme yaşanmaz. Örneğin ölüme yaklaştığını anlayan bir kadının hayatının muhasebesini yapmaması, kendi ölümüyle ve hayatıyla yüzleşmemesi gibi konular ilk akla gelen eksiklikler arasındadır. Kadın ölüme giderken yalnız kalmayı bilinçli olarak seçmişse dahi bu tercihin nedenleri siliktir. Kadının âşık olduğu katili kendisi ölüme gi-

---

yoğunluğuna sahip olmasında fayda vardır (Dancyger ve Rush, *Alternative Scriptwriting*, 264-5).

derken (sevgilisi bir kiralık katil dahi olsa, rızası olmadan) öldürmesinin altında yatabilecek (sözgelimi çocukluktaki bağlanma eksikliğine ilişkin) ipuçlarına bu filmde rastlamak mümkün değildir. Benim şahsi yorumum Ayfer'in muhtemelen güvenli bağlanma probleminden mustarip olabileceği yönündedir. Ama ister böyle olsun, isterse daha başka bir ruhsal eksikliğe dayansın, *Sensiz Yaşayamam* filmi ana karakterini daha canlı kılabilecek ipuçlarını sağlamakta ketum davranır.

'Güvenli bağlanamayan ayrılmaz, ancak ve ancak kopar. Bunun sonucunda ortaya çıkanlar aynı odaktan doğan; ancak birbirine karşıt görünen iki oluşumdur: Bağımlılıklar ve ilişkisizlikler. [...] Bağımlı, ilişkisel değirmenini taşıma suyla döndürme gayretindedir. İç dünyasındaki ıssızlığı, sürekli dış katkılarla gidermeye çalışır. Nesnesi, yanındayken bile hasreti olandır.'<sup>9</sup>

Yapıtta yukarıda anlatılan türde bir ıssızlığı yansıtacak karakterizasyon ve çatışma inşa etme yoluna gidilmemiş, onun yerine Ayfer karakteri, baştan sona akan bir Neşe Karaböcek şarkısı eşliğinde otel odasında, asansörde, terasta, -şık giysiler içinde- kumsalda, yemek salonunda, lobi- de, odada, yürürken, otururken, bakınırken, yatarken, yerken gösterilmiş, şarkıdaki yalnızlık temalı sözler yardımıyla filmin karanlık atmosferine katkıda bulunulmaya çalışılmıştır (ancak kullanılan şarkı sözlerinin filmin açmazı ile olan bağı dolaylıdır).<sup>10</sup>

Kısacası, baştaki açmazın inandırıcı olmaması ve gerçeklik duygusunu askıya alacak ayrıntıların filmde yer almaması her iki ana kahramanın karakter özelliklerinin derinlikten yoksun olması ile birleşince filmdeki inandırıcılık sorunu giderek daha keskin hale gelmiştir. Bu noktada, olay örgüsünün yoğun kullanımını gerektirmeyen melodram türündeki filmlerde karaktere karizma katılmasının açmazla karakter arasındaki mesafeyi kısaltmaya yarayabileceğini ve sorunu bir nebze çözebileceğini

<sup>9</sup> Erten Yavuz, *Karanlık Odadaki Suretler* (İstanbul: Goa, 2010), 70.

<sup>10</sup> Bahtıma yanarım gülmedi diye / Günlerim geçiyor körü körüne / Bir neşe veren yok garip ömrüme / Sonsuzluk yolcusu var ya, o benim / Dolan gözlerim var, beyaz saçlarım / Bahtıma küsmüşüm, sefil yaşarım / Ümitler peşinde durmaz koşarım / Sonsuzluk yolcusu var ya, o benim / Ümitler peşinde durmaz koşarım / Sonsuzluk yolcusu var ya o benim / Hani, ümit dolu yarınlar nerede? / Nerede sevdiklerim, sevenler nerede? / Ümit gemilerim kaldı yerinde / Sonsuzluk yolcusu var ya, o benim / Tutmaz ki elimden eski dostlarım / Arzular kaldı hep, hep yarım yarım / Anladım saramaz artık kollarım / Sonsuzluk yolcusu var ya, o benim / Anladım saramaz artık kollarım / Sonsuzluk yolcusu var ya, o benim.

belirtelim.<sup>11</sup> Ayfer'in güçlü bir işkadını olması, etrafındakilere hükmetmesi, doğum günündeki konuklardan anlaşıldığı kadarıyla sosyal olarak renkli bir çevreye sahip olması, psikologla konuşmasındaki kendine güvenli hali gibi karakter özellikleri, Ayfer'e karizma yaratılmasına katkıda bulunmuştur. Ama bu katkılar, açmazla karakter arasında inandırıcılıktan kaynaklanabilecek boşluğu doldurmak bakımından yeterli olamamıştır. Aynı şeyi daha kesin biçimde karşıt karakter için söylemek mümkündür. Katilin karizmasının artırılması hususuna dikkat edilmesi halinde inandırıcılığın artırılıp gerçeklik duygusunun askıya alınması sürecinin kolaylaşabileceğini varsaysak dahi, karizma artırmak mümkün olmadığı için beklenti gerçekleşmemektedir. Katili uçak merdivenlerinde güneş gözlüklerini takmış, pardösüsünün yakalarını kaldırmış biçimde görürüz ve onun bu klişe hali başka sahnelerde devam ettirilir.

### **Alternatif Okuma İmkânı**

Yazının bundan sonraki kısmında ana akım sinema estetiği açısından ele alındığı zaman filmdeki gerçekliğin askıya alınması, karakter yaratılması ile dramatik yapı kurulmasındaki başarısızlığın başka okumaları kışkırtıp kışkırtmadığı seçeneğini ele almayı düşünüyorum. Filmdeki klasik sinema adına ortaya çıkmış olan başarısız yapının bilinçli bir seçim olduğu varsayımından hareket ederek alternatif okumaların mevcudiyetini sorgulamak, yazının bundan sonraki kısmını şekillendiren temel amacım olacak.

Bir filmin üretim sürecinin tasarım aşamasında yaratıcı ekip üç alanı başarılı biçimde aşmaya çalışır. Bu alanlar inandırıcılık, ilginçlik, cezbedicilik diye sıralanabilir. İnandırıcılık, filmin anlatı evreninin gerçekliğine bize ikna edici gelmesi anlamını taşımaktadır ki yukarıdaki kısımlar seyircinin sinemanın dışındaki gerçekliği seyir esnasında askıya almasından bahsederken değinilen konu ile aynıdır. Buna ilginçlik ve cezbedicilik gibi iki kavramı ekleyeceğiz. Bu üç unsur bir araya gelerek filmin tonunu belirlerler. Öykü ile anlatı yapısı, karakterlerin geliştirilmesi, diyalog, atmosfer gibi unsurlar ise tonun oluşturulmasına katkıda bulunur ve onu belirlerler. Bu unsurları klasik, ana akım anlatı tarzından uzak bir tarzda kullanmaya başladığınız zaman ortaya bazen Dancyger ve Rush'ın kullandığı manada 'ironik' bir anlam, alternatif bir tavır, ana

<sup>11</sup> Dancyger ve Rush, *Alternative Scriptwriting*, 266.

akım tarza mesafe almaya meyilli ayrıksı bir tarz çıkabilir.<sup>12</sup>

### **Konvansiyonlardan Kaçış Denemesi mi?**

Filmin çekildiği dönemde Türk sinemasının 'konvansiyonlardan uzaklaşmak' konusundaki en büyük denemelerinden birini Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* adlı filmi ile gerçekleştirdiği iddia edilebilir. Dolayısıyla yönetmenin filmografisinde *Sevmek Zamanı* ve *Kadın Hamlet* gibi örneklerin yer alması, bizi *Sensiz Yaşayamam* filminde de benzer bir niyetin söz konusu olup olmadığı noktasında bazı fikir yürütme denemelerine sevk edebilir.

Yirminci yüzyılda ana akım sinemanın baskı ve sömürünün sürmesine yardım ettiğine dair eleştiri, ana akım tarzın dışına çıkan sinemasal denemelere yol açtığı sık biçimde gündeme getirilmiştir. *Sensiz Yaşayamam* filminin çekildiği 1977 yılındaki Türk sinema kültürünün ana akım dışında başka tarza girişmek gibi ivedi bir ihtiyaç içinde olduğunu iddia etmek zordur. Dönemde böyle bir gereksinim varsa dahi onu ancak şahsi motivasyonla ve sınırlı yaygınlık göz önünde tutularak açıklayabiliriz. Kaldı ki altmışlar ve yetmişlerdeki ulusal sinema kavgası ile hareketli politik ortamın, konvansiyonların dışında bir Türk sinemasal üretimine zemin hazırlayıp hazırlamadığı tartışmalıdır. Dolayısıyla *Sensiz Yaşayamam* filmi, o dönemki Türk ana akımının dışında çıkmış, konvansiyon dışı bir iş olarak addedilse dahi, o dönemki Türk sineması için istisna teşkil ettiğini söylemekte yarar vardır. Öte yandan filmin üretildiği yıl olan 1977 yılındaki Türk sinemasının ana akım damarının (Yeşilçam) sözgelimi Amerikan ana akım sinemasının alternatif sinema üzerinde kurmuş olabileceği baskıya benzer bir zorlamada bulunamayabileceği ve bu göreliliğin filmin üretilmesini kolaylaştırdığı, tartışılır biçimde, ileri sürülebilir. Dolayısıyla sektörün merkezinin, Metin Erksan gibi bir yönetmenin, bazen, ayrıksı yapımlar yapmasına başka ülkelerle kıyaslan-

<sup>12</sup> Dancyger ve Rush, *Alternative Scriptwriting*, 208-13. Bu yazıdaki açıklamalar sırasında klasiğin dışına çıktığı zaman elde edilecek alternatif anlatımı tarif etmek amacıyla (Dancyger ve Rush'un bahsi geçen kitapta bahsettikleri tarzda) ironi sözcüğünü kullanmak istemiyorum. Çünkü ironi sözcüğü tersini söylemeyi, alay etmeyi de içerebilir, oysa klasik stilin dışına çıktığı zaman elde edilebilecek anlamın kimi durumlarda ironi içerebilecek olmasına rağmen yalnız ironiye indirgenemeyeceği kanısındayım. Bu nedenle ironi veya alternatif anlatım tanımlamasını beraber kullanmayı görelili olarak daha uygun buluyorum. Daha fazla açıklama için Dancyger ve Rush, *Alternative Scriptwriting*, 163, 208-132.

dığı zaman görel olarak daha fazla olanak sağlamış olabileceği yolunda saptamada bulunulabilir.

Dolayısıyla, eğer varsa, filmin konvansiyonlardan uzaklaşma stratejisine daha yakından bakmamızda yarar vardır. Bu konunun üzerine eğilmeden önce bir metnin yapısına ilişkin olarak değişik seçeneklerin hangi aşamada belirebileceğini soralım. Bir başka deyişle, bir sinema yönetmeni için ana akımın konvansiyonları üzerinde oynayabilmek, ana akım dışında farklı tarz tutturabilmek ne zaman mümkün hale gelmektedir?

Dancyger ve Rush'a göre, bir ana kahramana, önermeye ve türe sahipseniz, yani bu üç faktörü netleştirebildiyseniz, yaratıcı kimliği ile elinizdeki ana akım metnin yapısında deneme yanılma yapma şansına daha fazla sahip olabilirsiniz. Eğer bu üç faktörden birine sahipseniz, şu iki soruya vereceğiniz yanıt yapacağınız değişikliklerin büyüklüğü ve küçüklüğünü belirleyebilir. Seyirci hangi noktada filme girebiliyor? Eğer muhtemel bir son görüyorsanız, doruk noktası ya da rezolüsyon (çözüm) nasıl gerçekleşecektir?<sup>13</sup> Kanımca, bir ana kahraman, önerme ve tür yazarın elinde mevcutsa, alternatif yapı kurmaya çalışan birisi mizansen ve mizanşatı (mise-en-shot) (sayılan üçlü ekseninde) klasik sinemanın alışkanlıklarının dışında kullanmaya başlamalıdır. Eğer yazar veya yönetmen ana kahraman, önerme ve tür eksenindeki farklı kullanımları mizansen ve mizanşatı kullanarak alternatif biçimde inşa etmeye başladıysa, bunların net bir yapı oluşturup oluşturmadığına bakmak gerekir. Net örüntü oluşturulabilmesi durumunda, filmde 'alternatif' denebilecek bir yapının inşa edildiğinden bahsedilebilecektir.

Eğer *Sensiz Yaşayamam* filminin üç perde anlatı yapısından daha farklı, konvansiyon dışı bir deneme yönüne gittiğini iddia edeceksek, bu konudaki en önemli girişim, ikinci perdenin oranını azaltma konusunda belirmektedir. Yani film, ana akım senaryo yapısında var olması gereken ikinci perdeyi görel olarak daha hızlı biçimde geçme eğilimindedir. Eğer ikinci perdenin ağırlığı azaltılmışsa bu seçimin filme kattığı veya eksilttiği şeyler nelerdir?

İki perde anlatımını seçmişseniz meselenin seyirciye aktarılması, derdin doğru dürüst ifade edilebilmesi için seyirciyi sarmalayacak, inandırıcı karakterler yaratmak gerekmektedir. Filmin ana kadın karakterinin esas meselesinin tanıtıldığı giriş kısmında seyirciye ilginç gelebile-

<sup>13</sup> Dancyger ve Rush, *Alternative Scriptwriting*, 261-2.

ceği ihtimali bizce mümkündür. Ancak senaryoda 'geri dönüşü olmayan nokta' adı verilen yerin sonrasında (ki bu nokta ilgili filmde kadın ana karakterin doktordan kanser olduğunu, çok az ömrü kaldığını öğrendiği başlardaki sahneye denk düşmektedir) filmin nüansları olan üç boyutlu bir ana karakter yaratılması konusunda o denli başarılı olamadığını daha evvel belirtmiştik. Dolayısıyla seyirciyi sarmalayacak karakterler yaratılamaması, iki perde anlatımının başarıya ulaşmasını engellemektedir. Bu durum, ana akım konvansiyonlarının dışında bir film yaratma girişiminin başarısızlığa uğramasını kaçınılmaz kılan faktörlerden birisidir. *Sensiz Yaşamam* filminde iki perde anlatımına gidilme eğiliminde olunması, üç perde anlatısına sahip bir senaryo yapısıyla kıyaslandığı zaman daha az aksiyon ve çatışma bulunması sonucunu doğurmuştur. Aksiyon ve çatışma eksikliği seyirci ilgisinde muhtemel düşüş ve kayıp anlamına gelebilir. Hem iki perde anlatı yapısını sürdürmek hem de seyirci ilgisindeki muhtemel düşüşü yumuşatmak isteyen alternatif peşindeki bir yaratıcı, böyle durumlarda filmdeki diyalog ve karakterleri cilalamak yoluna gidebilir. Bir başka deyişle, senarist veya yönetmen konvansiyon dışı bir film yapmaya çalışırken seyircilerin ilgilerini kaybedebilme ihtimalini diyalog ve karakterleri parlatma yoluna başvurarak giderebilir. Oysa *Sensiz Yaşamam* filminin diyalogları muhtemel bir boşluğu kapatacak derecede olgun, yerinde, parlak, çarpıcı, ekonomik diyaloglar olarak tasarlanmamıştır. Örneğin Ayfer'in terapist ile olan konuşması çelişki doludur. Mağusa'daki Othello Kalesi'nde filmin atmosferinin bize bağışladığı ihtimallerin dışında olacak şekilde müstakbel katiline içinde buldukları iç kalenin adından hareketle Shakespeare'in Othello piyesi-ni anlatmaya başlar.

Dolayısıyla seyircinin olay örgüsünün cazibesinden çok karaktere yakınlık duyarak filmle olan bağımlı güçlü tutabileceği varsayılsa dahi bu umut gerçekleşmemektedir. Bu noktada ana akım bir filmin yapısıyla oynamak yoluna gidildiği zaman yapılan değişikliklerin hikâyene ne katacağını ölçüp biçmekte yarar vardır.<sup>14</sup> *Sensiz Yaşamam* filminde konvansiyon dışı bir yapıt olma adına yapılan farklı uygulamalar hikâyeyi derinleştiriyor mu? Karaktere dair yeni yaklaşımlar açıyor mu? Seyirci beklentilerini olumlu, olumsuz askıya alıyor mu? Kısacası üç perdelik ana akım hikâye anlatma yapısında tür, ana karakter, önerme ekseninde yapılan değişiklikler, bu filme organik, inandırıcı, tutarlı, farklı bir örün-

<sup>14</sup> Dancyger ve Rush, *Alternative Scriptwriting*, 262-6.

tü sağlıyor mu? Bu soruların yanıtları ne yazık ki olumlu değildir.<sup>15</sup>

## Sinemasal Tarz

Filmin sinemasal anlatım tarzının klasik sinemanın kimi uygulamalarından farklılıklar gösterdiğini eklemek gerekmektedir. Bu bölümde sinemasal sapmaları değerlendirmeye gayret edeceğiz. Filmin en başında, doktorun Ayfer'e hasta olduğunu açıkladığı sahnede, sinemasal bir eser izlendiğine ilişkin illüzyonu kırarak derecede yakın planlar kullanılmış, oyuncuların objektife bakarak oynaması istenmiştir. Çok geniş açılardan yakın plana ara ara kesme yapmak da illüzyonun kurulmasını engelleyen bir başka faktördür. 00:14:09'dan<sup>16</sup> itibaren Neşe Karaböcek'e ait bir şarkının Türk melodram geleneğindeki kimi filmlerde kullanılageldiği üzere baştan sona filme konması, giriş kısmında illüzyonun kurulmaması konusunda atılmış en önemli adımlardan birisidir. Klip mantığı içinde, ana kahraman Ayfer'i otel odasında, terasta, kumsalda izler; geniş plandan yakın plana, ardından karakterin bakış açısına geçilmesi örüntüsü ile takip ederiz. Bu klip süresince filmin stili, klasik anlatının kalıplarının dışına çıkmış, klbin varlığı nedeniyle görece olarak 'çoğul' bir yapıya kavuşmuştur. Fakat bu 'çoğul, karnavalesk' hava devam ettirilmeyecek, yeniden klasik stile dönüş yapılacaktır.

Katilin 'ısmarlanması ve cinayet için otele gelişinin beklenmesi' sekanslarında, Ayfer Salamis Harabeleri'nde yüzü kazanmış heykellerin önünde yıkıntılarda dolaşır. Ekranaya getirilen heykellerdeki silinme, kazanma, yok olma, yıkıntı ve haraplık hissini kadın karakterin ölüm karşısındaki hisleri ile benzer olabileceğini düşünürüz. Sonrasında Ayfer otel bahçesinde tek başına otururken gösterilir. Ayfer bu planlardan sonra kendi bakışı tarafından oluşturulan inşa planları kullanılarak mekânın daha farklı yerlerine yerleştirilir. Planlar süresince etrafı kolaçan etmek amacıyla öne, arkaya, sağa, sola bakar. Çünkü katilin gelmesi an meselesidir, huzursuzdur, yerinde duramaz, oturduğu yerden kalkar. Bu tip bir kamera örüntüsü, otelin yemek salonunda, lobisinde devam ettirilir. Katilin her an gelebileceği ve cinayet işleyebileceği ihtimali nedeni ile gerilim yaratılmaya başlanmış ve kesintisiz devam eden müziğin varlığı

<sup>15</sup> Filmin görüntü yönetmeni Çetin Tunca ile yapılan görüşmede çekim esnasında filmin bitmiş bir senaryosu olmadığı öğrenilmiştir. (Çetin Tunca ile şahsi görüşme, İstanbul, 15 Ocak 2022).

<sup>16</sup> Zaman kodları, bilgisayarda yapılan izleme sonucu alınmıştır. Farklı mecralardaki izlemelerde zaman kodunda kaymalar olabilir.

ğı da aynı amaca yöneltilmiştir. Ancak sahneler aynı bilgiyi tekrarlayan tekdüzeliğe sahip olunca ve başka ek bilgi getirmeyince, yarattıkları etki, izleyen her yeni sahnede görel olarak azalmakta ve illüzyonun kırılmasına yol açmaktadır.

Katilin gelişi ve Ayfer ile karşılaşmaları bir düello havası uyandırmak üzere inşa edilir. Açı, karşı açı ile oyuncular karşılaştırılır, ikilinin ayrı ayrı yakın planları kullanılır. Katil gözlüklerini çıkarır, Ayfer'i süzer. Katilin en sonunda otele gelişi nedeniyle dudaklar şaşkınlıkla açılır. Ama mizansenin yanı sıra, sahnedeki kurgunun ritmi ve temposu bir düello-nun uyandıracacağı gerilimden seyirciyi uzaklaştırır. (Bu sahnede yönetmenlik becerisi bakımından filmin sevap hanesine yazılması gereken şey, filmde ilk kez bir erkeğin amorsundan alınan görüntüye yer verilmesidir. O ana kadar Ayfer'in baskın olduğu bir mizansen ve kamera konumu hâkimken katilin gelişi ile kadına ait bu avantajlı konum 'eşitlenir'. Sahne Ayfer'in katile 'Beni öldüreceksin' dediği sahnedir).

Katilin gelişinden sonra onun varlığının yarattığı baskı nedeniyle gerilimin dozajının yükseltilmesine yönelik sahneler peş peşe sıralanır. Ayfer ile katil otelin lobisinde şömine karşısında ateşin etrafında karşılıklı otururlar. 'Her an ve her yere birlikte gitme ve beraber olma konusundaki ısrar' filmde garip diye nitelenebilecek bir atmosfere yol açar. Ama cinayeti işleyecek insanla Ayfer'in vakit geçirmeye devam etmesi, sanki birer sevgiliymişlercesine adanın çeşitli yerlerine ziyaretler yapmalarındaki 'tuhaflık' filmi yapanlar tarafından umursanacak bir durum gibi algılanmamaktadır. Ayfer ile müstakbel katilinin sanki başından beri iki sevgiliymişçesine adanın turistik yerlerine, Girne Limanı'na, otelin terasına yaptıkları ziyaretler gerilimli müzik eşliğinde devam eder. Bu sahnelerin başında sanki katil onu takip ediyormuş gibi bir his uyandırılır ama sahnenin ilerisinde, ikiliyi mekân içinde birbirine yakın konumda otururken görürüz. Sanki aralarında önceden kararlaştırılmış tekinsiz bir oyunu, bir danışıklı dövüşü sürdürmeye karar vermiş gibidirler. Öyle ki durum, yer yer farsa kaçma ihtimali barındırmaya başlar. İster istemez şunu düşünürüz: Kadın öldürülürse Mağusa polisinin ilk yakalayacağı insan sürekli dolaştığı o kiralık katil olacaktır. Bu durum aklı başında bir kiralık katilin kendini bu denli belli etmemesi gerektiği noktası ile birleştiği için bir senaryo hatası olarak kendini hatırlatır. 00:42:07 civarında atış talimi yapılan sahnede ikili ilk kez fiziksel olarak yakınlaşır, sonraki sahnede cinsellik imasında bulunulur.



Vuslat gerçekleştiikten sonra Ayfer'in hastalığından kaynaklanan sancı başlar. Ama aşk ilişkisinin başlaması, en azından katil nezdinde, aradaki cinayet sözleşmesinin ortadan kalkması anlamına gelmemektedir. Katil için öldürme yolundaki sözleşmenin devam ediyor olması, aslında filmin gelişmesi için hayırlıdır. Ayfer 00:48:45'te katiline, 'Cellatla kurbanı arasındaki sevişmede gerçekten bir başka güzellik var. Dünyada kaç kurban celladıyla sevişmiştir? Herhalde çok az! Cellatla kurbanı arasında duygusal bir bağ olurmuş. Beni öldüreceksin.' der. Katil bu sözlere 'Evet, öldüreceğim.' diye yanıt verir. Yani aşka rağmen anlaşma geçerlidir ve dramının süreceğini düşünürüz. Sahnenin sonrasında (00:50:00) ikilinin sahilde birbirini izlemesine, başka bir yerde aynı şekilde takibe devam etmelerine, otel restoranında yemek yemelerine yer verilir. Ayfer'in yakın planını, onun bakış açısı ile saptanan katilin görüntüsü izler. Yemekte amorslar ve yakın planlara yer verilir. Gerilim yaratmaya yönelik kurgu stili uzun süre devam ettirilir. Sahneler kurgulanırken klasik sinemanın sahneye mümkün olacak en geç zamanda girilmesi ve ilgili sahnedeki dramatik doruğa ulaşıldıktan, anlatılacak olan tamamlandıktan sonra o sahneden çıkılması yolundaki kuralına riayet edilmez. 01:00:53'te gereğinden uzun tutulan düğün sahnesinde de benzer bir inşa ve tempo sorunu vardır.

00:52:00 civarında katil ile dramatik çatışma yaratabilme ihtimali bulunan bir diyalog Ayfer tarafından sarf edilir. Ayfer katile, 'Niye beni öldürmeni istediğimi merak etmiyor musun?' der ve katili nedeni merak etmediği için küçük gördüğünü belirtir. Adam arada yakınlaşma yaşanmasına rağmen sanki duyguları sahte imiş gibi, Ayfer'e 'Mesleğimi yapıyorum.' diye yanıt verir. Karakteri çelişkili gösterme ihtimali barındıran bu yanıtın sonrasında, 00:56:40 civarında katil sevgilisine 'Seni seviyorum, sana âşığım.' sözlerini sarf eder. Düğün 01:00:53'te gerçekleşir. Düğün sonrasında kızın sancıları artar. Ama kızı öldüreceğini belirten katil hızla değişmiş, müşfik bir âşığa dönüşmüştür. Artık Ayfer'in aksine o gözü yaşlı biçimde denize bakmaktadır. Sonunda Ayfer onu öldürür. Katil can verirken Ayfer ona 'Ben öldükten sonra bu dünyada tek başına kalmana dayanamazdım.' der. Katilin yanıtı, 'Şimdi bana âşık olduğuna inandım. Sensiz yaşayamam' biçimindedir.

Finale doğru hikâyede bahsedilen ani değişim ve dönüşümler, karakter tutarlılığında çatlaklar, karakterlere ait bütünsellikte boşluklar yaratırlar. Bu boşluklar karakterlerin ruh durumuna ilişkin daha derinlikli analizler yapılmasına engel olur.

Filmdeki müzik, stok müziktir. Müzik kullanımını sahnelerin biricikliği gözetilerek dramatik yapının iniş çıkışlarına uygun şekilde kullanılmamıştır. Müzik, sahne gerekliliklerine göre kurgulanıp düzenlenmekten çok, sahneye uyumu üzerinde fazla düşünülmezsizin düz biçimde bir sürü yere serildiği izlenimini uyandırmaktadır. Stok müziğin sahnelerde kesintisiz biçimde devam ettirilmesinden çekinilmemiştir.

## **Anlatılana Estetik Mesafe Almaya Yönelik Bir Tavır mı?**

Filmin sinemasal anlatım stilinin klasik sinemanın kimi uygulamalarından farklılıklar göstermesi ve klasik senaryo anlatımının gereksinim duyduğu klasik bir stili uygulamak yerine, klasik stille arasında estetik bir uzaklık yaratmaya eğilimli olmasını nasıl yorumlamak gerekir? Yapının nihai haline etki eden faktörlere bakıldığı zaman tarihsel, kültürel sebeplerden bahsetmek mümkündür. Örneğin tasavvuftaki aşk anlayışından, aşka dair geçmiş kalıpların tekrarlanması nedeniyle ortada bir 'tenevvü' alışkanlığı bulunabileceğinden, Tanzimat romanının Batılı ve Doğulu biçimler arasında savrulan parçalı yapısının filme yansımış olabileceğinden, Hollywood'un melodramlarından, Mısır sineması etkilerinden söz edilebilir.<sup>17</sup> Ölümcül bir hastalığın aşka neden olan olayları tetiklemesi ama sonunda ölüme yol açması tasavvuftaki aşk anlayışının geleneksel yorumunu hatırlatır gibidir.

'Filmlerin tasavvufi boyutu ya da tasavvufi acı çekme eksenli düşünme biçimleri ise; genelde, kadın/erkek kahramanın birleşmesini engelleyen bir hastalık ya da felaketin ortaya çıkması ile hem acıyı artıran bir vurgunun yapılması, hem de kadın/erkek kahramanların birbirlerini "kardeş" gibi sevdiklerini söylemelerinde belirginleşir.

Acının varlığını güçlendirmek için mantık dışı gerekçelerle "marazi" hale getirilen ayrılıklar, yanlış anlamalar, uzaklaştırmalar, mevcuttur. Daimi olarak çekilen bir aşk acısı mevcuttur. Ancak kahramanların birbirlerinden tam olarak ne istedikleri, neyi talep ettikleri, anlaşılamaz.<sup>18</sup>

Bütün bunlar filmin başarısızlığını açıklamaya yardım edebilirler. Ancak bu noktada başka bir soru sorulabilir. Acaba filmin yaratıcıları söylemek istenen şey ile söyleme biçimi arasında bir estetik mesafe yaratarak bize başka bir şeyi mi işaret etmektedirler? Bu noktayı aydınlat-

<sup>17</sup> Dilek Tunalı, *Batı'dan Doğu'ya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram* (Ankara: Aşına Kitaplar, 2006), 118-9, 126-7, 137, 245.

<sup>18</sup> Tunalı, *Melodram*, 232.

mak istediğimiz zaman bir paradoks ile karşı karşıya kaldığımızı itiraf etmeliyiz. Çünkü kimi durumlarda anlatılanlara estetik mesafe alınması halinde, Dancyger ve Rush'ın deyimiyle, ironik bir yapı doğabilmektedir. Ancak ironide de ne söylediğini tam olarak ifade etmeyen, (yarım bırakabilen) bir taraf bulunabilmektedir. Bu zorluğu akılda tutarak *Sensiz Yaşayamam* filminin görünürdeki yorumlarının dışında (ironik diye tanımlanmayabilecek) diri, görece berrak, başka yorumlara varmak mümkün müdür sorusunu sormak istiyorum. Soruyu yanıtlamak için ana kahraman, tür, önerme çerçevesinde mizansen ve mizansat alanında Metin Erksan'ın ne değişiklikler yaptığına bakmak faydalı olacaktır.

Ama bunu araştırmaya girişmeden önce yönetmenin bir başka filmindeki dekor kullanımına bakmanın *Sensiz Yaşayamam* filmindeki farklı yorumları değerlendirmek bakımından bize yarar getirebileceğini düşünüyorum. Erksan, kariyerinin sonunda Eros ve Thanatos ikilemini ele aldığı *Sensiz Yaşayamam* adlı son uzun metrajlı filmi ve *Bir İntihar* (1973) adlı kısa filmi çeker. *Bir İntihar* adlı filmde 'karanlık düşünceleri ile karısının dengesini bozduğunu' iddia eden bir adam kadının onu bırakıp kaçamadığı, kendisinin ise kadının varlığı olmadan yaşayamadığı düşüncesi ile kadının kendisini öldürmesini ister. Bu sayede 'birbirlerinden kurtulabileceklerini' de sözlerine ekler. Kadın işleyeceği cinayet sonrasında bu adam hakkında mahkemede ifade verirken, 'Kalabalık içinde bir yalnızlığı yaşıyordu. Şimdiye kadar onun gibi bilen, okuyan, duyan birine rastlamadım. Ölüm düşüncesi onun için en büyük gerçektir. Var olan ve kaybolan her şey ona acı veriyordu' der.<sup>19</sup> Filmde adam ve kadın, soyut gibi durmasına dikkat edilen Sait Halim Paşa Köşkü'nün salonunda bu diyalogları birbirlerine sarf ederler. Her ne kadar köşkün eşyaları boşaltılmış, duvara adam ve kadının büyük boy fotoğraf portreleri stilizasyon yaratmak için asılmışsa da aynı salonun duvarlarının kenarında Türk İslam kültürüne ait bezemeler göze çarpar.<sup>20</sup> Mekânın içindeki bu ayrıntı ve adamın entelektüel bunalımı onun Türkiye'de veya Doğu'da yaşayan bir entelektüel olabileceğini ve onu saran kısır entelektüel ortamın boğuculuğundan yakındığını çağırıştırır. Yapıt seyirciyi bu ipucu üzerinden okuma yapmaya davet edebilir.

<sup>19</sup> *Bir İntihar* (Metin Erksan, 1973).

<sup>20</sup> Karakterlere ait büyük boy fotoğrafların kullanılması, Erksan filmlerinde karşımıza ara ara çıkan bir örüntüdür. (Makaledeki tartışmayı geliştirmeme yarayan değerli katkıları nedeniyle Prof. Dr. Nezih Erdoğan'a teşekkür ederim.)

Bir *İntihar* filminde bulunan ipuçlarına benzer işaretler yakalamak adına *Sensiz Yaşayamam* filmine baktığımız zaman yapıtın mekân olarak Kıbrıs'ı seçmesi sebebiyle adanın atmosferinin bize malzeme sağlayıp sağlamayacağını merak ederiz. Ama Kıbrıs'ın iki yıl önce yaşadığı (1974) savaşın izleri bu filmde yoktur. Kıbrıs halkı ve tarihine ilişkin başka bir ilgi de söz konusu değildir. Görünürde Türk entelektüellerinin Kıbrıs söz konusu olduğu zaman takındıkları ilgisizlik, merak duygusunun azlığı, uzaklık bu filmin yaratıcıları için de devam ediyor gibidir. Sadece Othello Kalesi'nde iken Ayfer katile Shakespeare'in Othello oyunundan ve oyunun buldukları o kalede geçtiğinden bahseder. Bu ipucunu okuma ola-nağı olarak addeder ve Othello oyunundaki kıskançlık ve haset temasını filmi okumak üzere ele alırsak, *Sensiz Yaşayamam* filminde hasedin daha baskın olduğunu ve sonundaki cinayetin ortaya çıkmasında haset duygusunun rol oynamış olabileceğini bir ölçüde ileri sürebiliriz.

'Haset, kıskançlık ve açgözlülük arasındaki farkları görmek gerekir. Haset, arzulanan bir şeyin başka birine ait olduğu ve bize değil de ona haz verdiği inancının yol açtığı kızgın bir duygudur; hasetli itki, o istenen şeyi sahibinden çekip almaya ya da bozmaya, kirletmeye yöneliktir. Şu da var: Haset, öznenin sadece bir kişiyle olan ilişkisiyle ilgilidir ve kökeni de anneye, o herkesi dışlayan en eski ilişkide, yatıyordur. Kıskançlık da hasete dayanır ama öznenin en az iki kişiyle ilişki içinde olmasını gerektirir. Özne, kendi hakkı olan sevginin rakibi tarafından elinden alındığına ya da alınma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğu inanıyor. Kıskançlığın günlük kullanımında, sevilen kişiyle özne arasına bir üçüncü kişi girmiştir. Açgözlülükse özneyi sürekli uyaran ama doyurulması imkânsız bir istektir; hem öznenin ihtiyacından hem de nesnenin verebileceğinden fazlasına yönelen bir istek.'<sup>21</sup>

Klein'in argümanlarından hareket etsek dahi, Othello piyesini fonunda filmin verilerinden ipucu bulup -aşırı yorum tehlikesine kaçmadan-anlamlı bir alternatif yorumla ulaşmak zordur. Öte yandan, ölüm ve eros ile ilintili bu film özelinde yetmişli yılların Türkiye'sindeki sağ-sol kardeş kavgasına dair yorum yapabileceğimiz diri ipucu da mevcut değildir.

*Sensiz Yaşayamam* filmi, yapıtın klasik sinema anlayışının dışında duran yapısından hareketle farklı biçimde yorumlamamız halinde, oldukça kaygan ve olumsuz manada karmaşık bir yığın ile karşılaşma ihtimali-

<sup>21</sup> Melanie Klein, *Haset ve Şükran*, çev. Orhan Koçak ve Yavuz Erten (İstanbul: Metis, 2011), 24.

miz vardır. Aynı şeyin, yönetmenin *Sevmek Zamanı* (1965) adlı filmi için de ileri sürülebileceğini düşünüyorum.

## **Sevmek Zamanı ile Sensiz Yaşayamam Filmleri Arasındaki Benzerlikler ile Alternatif Okuma İhtimali**

*Sevmek Zamanı* filminde<sup>22</sup> de *Sensiz Yaşayamam* filminde rastlanan açmazın inandırıcılığı problemi, karakter geliştirilmesindeki aksaklıklar, karakter ve olay örgüsü geliştirilmelerindeki pürüz ve ikinci perdenin zayıflığı sorunları göze çarpar. Tür, ana kahraman ve önerme eksen alınarak mizansen ve mizansatın nasıl geliştirildiğine bakarsak ortadaki yapıdan alternatif denecek bir yapı, bir örüntü çıkabileceğini iddia etmek zordur. Ayrıca kimi yerlerde sinema dilinin aşırı anlatımcı özellikler ile kullanılmasına rastlanmaktadır. Özellikle müziğin kullanım sıklığı ve biçimi yüzünden seyirci illüzyonunun engellenmesi söz konusudur. Senaryo yapısından başlarsak, Meral filmin başında adadaki evine geldiği zaman kendi resminin önünde oturan tanımadığı bir erkek (Halil) görür. Halil'in tek başına oturmuş, Meral'in duvardaki fotoğrafına hayran hayran bakışı kendisini gizlice eve giren o adamın iyi niyetle, âşık olarak o eve girdiğine ve uzun uzun resmine baktığına inandırır. Meral evine gizlice giren adamın niçin orada olabileceğine ilişkin ilk cevabını doğru kabul edip adamın söylediklerine harfiyen inanmadan önce daha fazla kanıt, zaman, karşındakinin doğru söyleyen bir insan olup olmadığını anlayacak ilişki deneyimine ihtiyaç duymaz. Adamın duvara asılı güzel fotoğrafına bakmasına şahit olmuştur ve bunu gördüğü için Halil'in kendisine âşık olduğunu düşünür. Bu nedenle adamın yalan söyleyebileceği ihtimalini es geçer. Film, karakterin hayatında ilk kez gördüğü bir adama inanma konusundaki bu aceleciliğine seyircinin de hemfikir olmasını bekler. Açıkçası senaryo açmazının daha yavaş, tedrici biçimde verilmesi konusunda aceleci davranılır.

<sup>22</sup> Halil (Müşfik Kenter) adada ustası Mustafa'yla (Fadıl Garan) birlikte boyacılık yapmaktadır. Halil boyadıkları boş köşklere birinin üst katındaki duvarda asılı kadın resmine âşık olmuştur. Her gün köşke girer ve resmi seyrederek. Köşkün sahibinin kızı olan resimdeki Meral (Sema Özcan) bir gün iki arkadaşıyla köşke gelir ve Halil'i resmini seyrederken görür. Meral, Halil'in kendisine âşık olduğuna inanarak bu aşka karşılık verir. Oysa Halil, Meral'e değil, onun resmine âşıktır. Meral'in nişanlısı Halil'in ilgisini duyunca Halil'e karşı çıkar. Bu yüzden Halil ile Meral arasında kısa bir yakınlaşma yaşanırsa da Halil daha ileri gitmekten kaçınır. Meral Halil ile evlenmeye karar verir. Halil düğün günü gelinlik giydirilmiş bir mankeni alır, gölde bir kayığa koyar. O sırada Meral düğünden kaçır ve onun yanına gelir. Ama Halil ikisini de öldürür.

Aynı sahnedeki filmsel tarzı ise aşırı anlatımcı tavır nedeni ile seyircide estetik bir uzaklık duygusu uyandırır. Halil ile Meral'in ilk kez karşılaştıkları giriş kısmındaki bu sahnede birbirinin yakın planları defalarca tekrarlanır. Aynı bilgiyi ve duyguyu sanki daha önceki planlarda verilmemişçesine tekrar tekrar ekrana getirmek seyirciyi estetik uzaklaşma deneyimine itebilecek bir sahne yapısı ortaya çıkarır. Keza çeşitli sahnelerde müziğin sürekli ve fark edilir derecede aşırı kullanılması da gerçekliğin askıya alınması ve illüzyonun azalmasına neden olur. Sahneler ve sekanslar klasik sinemanın 'sahneyi olabilecek en geç anda başlat, doruk noktasından sonra da sahneyi hemen bitir' kuralına riayet etmezler. Örneğin Halil en başta boya yaptıkları eve gelmek için 00:01:49'da başladığı yürüyüşünü dokuz sahne boyunca 00:03:14'e dek sürdürür.

00:14:45'te Meral boya yapılan eve tekrar gelir. Halil'in arkadaşı boyacı Mustafa'ya 'Halil'i arıyordum' der. Mustafa ise ona, 'Siz muhakkak Meral Hanım olmalısınız' diye yanıt verir. Birbirlerinin isimlerini hangi vesile ile bildikleri meçhuldür. Halil limonlukta kıza 'Benimle resminin arasına girme. İstemiyorum seni. Ben senin yalnız resmine âşığım' der. Kız bozular ve mekânı terk eder. 00:20:55'te fotoğrafını Halil'e getirir. Oysa karakter gelişim çizgisinde, üst sınıftan gelen bir kızın, kendisine değil resmine âşık olduğunu iddia eden bir boyacının boya yaptığı mekâna kendi ayağı ile gitmesini doğal karşılamamızı sağlayacak gerekçe, neden, hazırlık ve motivasyon inandırıcı biçimde sergilenmez. Üst sınıftan gelen Meral etraftaki insanların, sözelimi Halil'in boyacı arkadaşı Mustafa'nın ne diyeceğini, onu küçük görüp görmeyeceğini, arkasından dedikodu yapıp yapmayacağını umursamadan elindeki koca fotoğraf ile boya yapılan eve gelir ve fotoğrafını, Halil'in arkadaşı Mustafa'nın varlığını umursamadan Halil'e bırakır. Ama Halil kızın aşk çağrısı karşısında tutum değiştirmez. Kullandığı sözcükler, düşüncelerini geliştirme biçimi, ifade şekli, tarzı, giyimi, hareketleri ile bir boyacıdan çok klasik Osmanlı eğitiminden geçmiş bir üniversite mensubunu andırmaktadır (00:24:12). Bu nedenle karakter gelişimi sıçramalı ve inandırıcı olmayan bir biçimde ilerlemektedir. Sözüne ettiğimiz cılız karakter betimlemesi ve inandırıcı olmayan açmaz 00:32:53'ten itibaren olay örgüsünü ileriye taşıyacak başka engellerin geç sunulması ile dramatik gelişim çizgisi açısından daha da yavaşlamaya başlar. Meral ve Halil ayrı ayrı mekânlarda müzik eşliğinde mutsuz biçimde düşüncelere sivrulmuşlarken gösterilir. Onların bu tuhaf ilişki (ya da ilişkisizlik) nedeniyle sıkıntı yaşadıklarını anlatan, ruh ve zihin durumu gösteren 'sonraki sahnelere hazırlık veya artçı amaçla yazılmış' sahneler peş peşe sıralanır. Ama giriş kısmında

yaşadığımızı benzer net bir gelişim çizgisi diri biçimde sürdürülmez.

Filmde olay örgüsündeki dramatik gerilimin yükselmesine neden olacak ilk büyük engel 00:36:58'de kızın erkek arkadaşının tanıtılması ve bir kötü adam kimliği ile Halil'i kızdan uzaklaştırmaya yönelmesi sayesinde gündeme gelir. Oysa Başar adlı bu karakterle Halil'in karşılaşmaları ancak 00:45:36 noktasında gerçekleşir. Arada Halil'in adadan göl kıyısındaki kulübeye taşınması, orada sıkıntı ile dolaşması, arkadaşının çaldığı saz müziğini dinlemesi, arkadaşının tavsiyesi ile Meral'i ziyarette karar vermesi gösterilir. Bu kararı nedeniyle kızın erkek arkadaşı Başar'la karşılaşır ve dayak yer (00:47:15). Başar'ın saldırganlığı Meral ile Halil'i birbirine yakınlaştırır. Issız bir kumsalda beraberce el ele yürürler ama sonra Halil yine tek başına gösterilir. Planlarda (kesintisiz devam eden müzik eşliğinde) kadraj içinde ayrılma, birleşme, ayrılma şeklinde devam eden oyuncu trafiği izlenir ve bu örüntü kameranın sabit olduğu veya pan yaptığı planlarla sürdürülür.

Dramatik gerilim, Halil'in kızın zengin babasıyla, babanın işyerinde tanışması sayesinde yükselecek zannederiz. Ama baba, Halil'in boyacı bile olsa varlığından memnun kalmıştır. 'Kızım kimi isterse onunla evlenir, zenginliğin, fakirliğin, mesleğin benim için önemi yok' der Halil'e (00:58:28). Halil babanın müşfik tavrına rağmen fikrini değiştirmez. Kızla hayatını birleştirmek taraftarı değildir. Mekân kullanımı, atmosfer ve anlatımın son derece başarılı olduğu kemer altında geçen bir sonraki veda sahnesinde Halil, Meral'den ayrılır (01:00:05) Halil'in argümanı aynıdır ve değişmemiştir: 'Sana âşık kalmak istiyorum' (01:02:07). Daha sonraki sahneler karakterlerin ruh ve zihin yapısındaki kasveti anlatmaya yarayacak şekilde İstanbul'un farklı mekânlarında gösterilmeleri ile devam eder. Dramada değişiklik olmaz.<sup>23</sup> 01:07:00'de kıskanç sevgili Başar'ın Halil'i bulup pataklama girişimi, Başar'ın Halil'den dayak yemesi ile sonuçlanır. Bu sahnenin biraz sonrasında, Başar ile Meral kızın Cihangir sırtlarındaki zengin evinde birbirlerine sarılırlarken gösterilirler (01:10:00). Artık evleneceklerdir. Evleneceklerine dair haber gazetelerde çıkar. Bunu duyan Halil gelinlik giydirilmiş bir mankeni alır, mankeni göle taşır, yaşadığı kulübenedeki kenarındaki gölde bulunan bir kayığa koyar. O sırada Meral'in düğünü gelip çatmıştır. Halil düğün esnasında

<sup>23</sup> Zayıf çatışmanın başka bir nedeni de şudur: Bir çatışmayı kurduktan sonra onu orada bırakır, ona yeniden geri dönmezsiniz. O çatışma orada sizin yazdığınız son hali ile bekler. Böyle bir sahne çatışma bakımından tutukluk yaratılabilir (Lucey, *Story Sense*, 55).

göle açılır. Kayıkta, kürek çekerek Meral'in resmi ve gelinlik giydirilmiş manken ile dolaşır. Bu sırada Meral düğününden kaçmıştır, 'gelinliği ile' göle gelir. Tesadüfen birbirlerini görürler. Halil kızı kayığa alır. Sahnenin kurgusunda kullanılan kesmelerin sayısı 'aşırıdır' (01:16:20). Kız aşırı kesmeler, kesintisiz müzik ve tekrarlarla ilerleyen sinemasal anlatım sayesinde sandala binerken gösterilir. Oysa kıskanç koca Başar göle varmış ve yanında bir dürbünlü tüfekte sandalı izlemektedir. Başar ikiliyi öldürür. Ölüm gelince, 'sevdiğinin maddi varlığı ile bir araya gelmeye direnmek' diye nitelenecek açmaz son bulur. Ama kıskanç koca tarafından girilen kanlı final, anlatılanları bitirecek bir sonu sağlasa da filmin ana meselesi yeterince tartışılmamıştır.<sup>24</sup> Çünkü açmaz ikinci kısımda

<sup>24</sup> *Sevmek Zamanı* filminin klasik sinemanın yapısına uymadığına dair gözlemlerde bulunuyoruz. Ama yapının anti-klasik bir yapı oluşturma ihtimali olan sekans ve sahnelerine göz atıldığı zaman ortadaki malzeme, bir örüntü, bir disiplin, belli bir perspektiften hareket ederek klasik dışı bir omurga (spin), ya da 'düzensizliğin düzeni' denecek bir yapı oluşturma yönünde inşa edilmiş izlenimi vermemektedir. Tür, ana kahraman, önerme ekseninde mizansen ve mizansatta görülen klasik sinema anlatımının dışındaki farklı kullanımların, farklı bir yapı üretebiliyor ihtimali barındırmalarına rağmen alternatif bir örüntü oluşturup oluşturamadıklarına ilişkin soru işaretleri oldukça boldur. Filmde etkili ve başarılı denecek tikel sahneler, sekanslar bulunabilmesine rağmen bunların bir araya gelmeleri sonucunda ortaya çıkan toplamın sistematik denecek bir düzenliliğe sahip bir anti-klasik yapı oluşturmadığını düşünüyorum. Böylesi sahnelerle dair birkaç örnek sıralayayım: 00:32:53'te Meral'in son derece başarılı cinsellik içeren sahnesinin sonrasındaki, Halil'in adada Mustafa'nın çaldığı sazı dinlemesi, 00:35:30'da tekrar Meral'in Cihangir'deki evine ve sıkıntısına dönüş, 00:39:00'dan 00:42:05'e dek Mustafa ile Halil'in göl kıyısındaki kulübeye gelişleri, saz dinleyip içlenmeleri, Halil'in doğada yürüyüşü, ıssız kumsalda Halil ile Meral'in beraber yürüdükleri sahneden (00:54:20) sonra gelen sandal sefası sahnesi (00:56:35), 01:03:18'de Meral'in evinde sıkıldığı sahne, Meral ve Halil'in İstanbul'un çeşitli yerlerinde yalnız başına dolaştıkları sahneler, 01:06:05'te Halil'in göl kıyısında yürüdüğü sahne, 01:09:55'te Halil'in tekrar göl kıyısında görüldüğü sahne, anti-klasik bir yapı içinde bir düzen yaratma iddiası ve örüntüsü bakımından sorunlar barındıran sahnelerdir. Bu gibi sahnelerde, sahne, sekans amacı filmin genel doğrultusu neyse o doğrultuda gelişmek yerine; ya yerinde saymakta, aynı bilgiyi tekrarlamakta ya da filmsel omurganın (filmin spininin) dışında denebilecek bir bilgi ve duyguyu sunmaktadır. Öte yandan sahnelerin çoğunda müzik kesintisiz akmakta ve genelde filmsel anlatıma bazen destek verecek bazen ise sahneden bağımsız biçimde varlık gösterecek şekilde kullanılmaktadır. Müzik kullanımındaki bu ikilik sinemasal illüzyonun sürmesini engellemektedir. Sinemasal anlatımın çeşitli unsurları arasında da benzer gelgit ve farklılıklar vardır. Oyunculuk bazen soyut, bazen gerçekçidir ki bu durumun karakterlerin spinlerinin (omurgalarının) net olmamasından kaynaklandığı kanaatindeyim. Kamera hareketleri, alan derinliği, mizansen ve mizansat, karakter merkezli bir anlatım kurma amacına yöneldiği için bu öğeler oyun-



açılıp tartışılacakmış gibi dururken, o kısma gelindiğinde ana gerilim ek-seni başka bir çatışmayla (aşk üçgeni) yer değiştirir.

Kısaca özetlersek filmin açmazının inandırıcı biçimde kurulması sorunu giriş kısmından itibaren kendini hissettirmiştir. Bunun yanı sıra sona gelindiğinde açmazın potansiyelinin yeterince tartışılmadığını hissederiz.<sup>25</sup> Açmazı oluşturan Meral'in duvara asılı fotoğrafı ile Meral'in hakiki varlığı arasındaki çatışmada, Meral'in sureti, 'değişmez' bir fotoğraf olarak kabul edilir. Oysa filmin yararlandığı Osmanlı İslam geleneğindeki benzer anlatıların bazılarında, mesela *Hüsn ü Aşk*'ta, 'suret' donuk biçimde tarif edilmez. Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinde eserin kahramanı Çin prensesinin tuzağına düşüp suretler kalesine hapsedilir. Kurtulmak için kaledeki duvara asılı suretler ile hesaplaşması gerekecektir. Ama kahramanın karşılaştığı suretler, *Sevmek Zamanı* filmindeki kahramanın karşılaştığı Meral'in fotoğrafındaki gibi donmuş suretler veya maddi formlar değildir. Şeyh Galib'e göre suretler iki boyutludurlar, yani hayal veya imge şeklindedirler. *Hüsn ü Aşk*'a bakarsak şu dizeleri okuruz:

1832. *Mehcûr idi sûrete heyulâ / Müstakbeli nim ruhla yektâ*<sup>26</sup>

Aristoteles'e ait bir terim olan 'heyula' ya da *hyle* (ἕλη), formsuz madde demektir. 'Mehcûr' ise ayrı anlamına geliyor. Açıkçası, mesnevideki mekân olan Kale'deki suretler, maddeden ayrı idiler. Mesela, 'Nim-ruh' yani 'yarım yanak' denilmiştir mesnevinin yukarıdaki dizesinde.

---

cuların sahnedeki meseleleri ne ise o düşünülerek orkestre edilir. Bu nedenle *Sevmek Zamanı* filminin 'anti-klasik' alanda var olabildiğini veya 'ulusal' eğilimi ağır basan bir sinema örneği olduğunu iddia etmek güçtür.

<sup>25</sup> Erksan'ın çocukluğunda Hüsrev ile Şirin gibi hikâyeler hâlâ biliniyordur – ki bu tip hikâyelerde sevgiliyi ilk önce bir resimde görmek teması sıklıkla ele alınır. Sabahattin Ali'nin de eserlerinde bunun izleri mevcuttur. Bu eski konunun Avrupa'da da eskiden beri var olduğu bilinmektedir, zaten kimi kralar müstakbel eşleri ile evlenmeden önce birbirlerini bir resimde görürler ve beğenirlermiş. Böylesi hikâyelerin geçmişi antik Yunan'a dek uzayıp gider. Varlık dereceleri de denen âlemler şemasına, İslami gelenek, Âlem-i Hayal katkısını eklemiş ve bu katkı sayesinde yeni yorumlar getirmiştir (Victoria Holbrook ile şahsi görüşme, 5 Mart 2020). Bu filmin muhtemel esin kaynaklarının yanı sıra, üretildiği 1965 yılındaki Yeşilçam estetiğini, finansman yapısını, filmin ayrıksı finansmanını, 1960 darbesi dâhil politik ve ideolojik ortamın filmin anlatım tarzı üzerindeki etkisini incelemek ek sonuçlara ulaşmamızı kolaylaştırabilir.

<sup>26</sup> Şeyh Galip'in mesnevisi *Hüsn ü Aşk* ile ilgili olarak Victoria Rowe Holbrook ile şahsi görüşme, 5 Mart 2020.

Yüzleri yarım yanak olmakla yekta. Galib'in, resimleri meşhur Hint üslubu şairi Şevket'in imgelerine benzettiğini ekleyelim. Zaten Hüsni ü Aşk mesnevisinin sonunda hikâyenin kahramanı Aşk'ın, yolculuğun başından beri hiçbir yere gitmediğini öğreniyoruz (2048 numaralı dize). Yani bütün yolculuk Aşk'ın iç dünyasında geçmiştir, kale de kendi nefsindeki akıldır.<sup>27</sup>

Suretin gelenekte birkaç anlamı bulunmaktadır. Bunlar maddi, hayali suretler veya başka suretler diye sıralanabilir. Suretler Kalesi'ndeki, Âlem-i Hayal'deki suretlere yakından bakarsak *Sevmek Zamanı* filmindeki açmazı derinleştirme imkânlarının uzanabileceği muhtemel noktaları daha iyi anlama şansını yakalayabiliriz. Mesnevîde yaratılan her şey kale duvarında iki boyutlu suretler halindeyken onun aynı zamanda Hayal Âlemi'nde yaşayan bir imgesel sureti de bulunabilir. Mesnevinin karakteri olan 'Aşk', kalede mevcut suretlerden hareket ederek soyut suretler âlemine, sonunda da aklın ötesine, sözün ötesine, hakikate ulaşır. Hayali suretler gerçektir ama görünüşleri onlara bakan insanın aklına göre değişir. Aşk'ın gördüğü her şey, div (dev), cadı, akıl değil nefsin parçalarını temsil ederler. Nefis (ki bugün Türkçede yanlışlıkla ruh denmektedir) üç ya da dört parça olabilmektedir (ki bu algı yazardan yazara değişebilir). Aşk, bu parçaları seyredip olgunlaşır. Hüsni'e karşı arzusu onu yolculuğunda adım adım ileriye götürür, açıkçası Platon'un *Sempozyum* kitabında anlatılana benzer bir süreç yaşanır. Yani mesnevi kahramanı Aşk, yolculuk sürecindeki karşılaşmaları neticesinde olgunlaşır. Oysa *Sevmek Zamanı* filmindeki Meral'in fotoğrafının yönetmen tarafından yorumlanma biçiminde görelî olarak geliştirememiş bir potansiyelin bulunduğunu düşünüyorum.<sup>28</sup> Duvardaki fotoğraf ekseninde gösterilen statiklik, film-

<sup>27</sup> Victoria Rowe Holbrook ile şahsi görüşme, 5 Mart 2020.

<sup>28</sup> Erksan'ın filmi Şeyh Galib'le ilgili çözümlemede belirtilen unsurların dışında yorumlamak elbette mümkündür. Mesela, Susan Sontag'ın *On Photography* adlı eserinden hareketle, *Sevmek Zamanı*'nın fotoğraf ile ölümlülük arasındaki ilişkiyi ele aldığından bahsedilebilir. Her iki film de *Memento mori* (Öleceğini hatırla) düsturundan hareketle ölümlülük karşısındaki çaresizliklerini hissedip ölümsüzlük arzusu içinde yolunu bulmaya çalışan karakterlerin konu edinildiği filmler olarak yorumlanabilir. Karakterlerin perspektifinden bakarsak beden veya ceset, zamanla bozulabilmektedir, oysa fotoğraf, zamanın yıkıcılığına karşı dirençlidir. Cihat Arıncı'nın değindiği üzere, 'Halil, içinde bulunduğu oluş ve bozuluş (kevn ve fesâd) âleminde Hakiki Güzellik namına bozulmayı, yıpranmayı, çürümeyeni, sonsuz olanı aradığı için zamanın yıkıcılığına direnemeyen beden yerine onun bozulmayan sabit imgesini, yani fotoğrafı tercih etmektedir' diye düşünülebilir. Ama böylesi bir yoruma sapılsa dahi yorumu yapan kişi başladığı düşünce silsilesi içinde 'bozulmayan şey-

de 'suret ile hakikat' arasında gelişmesi hedeflenmiş olabilecek *Sevmek Zamanı* filmi derinleşmekten alıkoymaktadır.<sup>29</sup>

Derinleşememenin, *Sevmek Zamanı* filminin açmazının kuruluşundaki sorunların yanı sıra, filmin olay örgüsünün ilerletilmesinde ve karakter geliştirilmesindeki inşa ve geliştirme sorunlarından kaynaklandığını düşünüyorum. Yirminci yüzyıl maddecilik yüzyılı ise ve bir sürü şey maddi temellere dayanıyorsa, filmin kahramanı Halil, resmini niye Meral'e tercih ediyor? Halil'in ölen bir şeyi (Meral) ölmeyen şeye (fotoğrafa) yeğleme nedeni ne? Veya az evvel söylediğim tam tersi bir perspektiften yaklaşarsak, Halil'in maddiyatın ön planda olduğu yirminci yüzyılda zengin kızı tercih etmeme, aksine kızın fotoğrafını tercih etmesinin altında yatan sebepler nelerdir? Halil'in Meral'in fotoğrafını tercih etmesine dair şahsi sebepler açıklanmadığı için açmaza dair soru işaretleri yapıt içinde sürmektedir. Zaten başta sunulan açmaz da film içinde dirsek yapıp başka bir açmaza, 'aşk üçgenine' dönüştürülmekte, ilk mesele yanıtız, yarım, geliştirilmemiş, yeterince tartışılmamış halde bırakılmaktadır.

---

ler kavramı' etrafında Aristo'ya ve Şeyh Galib'in eserinde tartıştığı meselelere, yani Antik Yunan ve İslam felsefesine sanırım, dolaylı olarak varabilecektir. Ayrıca filmi yorumlamaya kalkışan biri, yapıtı ele alırken *Sevmek Zamanı*'nın gelenek ile olan ilişkilendirilmesi gerektiğini çağrıştıran müzik kullanımı, mekân seçimi gibi unsurların varlığını hesaba katabilecektir. Yine de yapıta ilişkin yorumların tüketilemeyeceğini, yapıtın sınırlı bir yoruma indirgenmesinin mümkün olmadığını düşünüyorum. (Dr. Cihat Arınç'a farklı yorumların mümkün olabileceğine ilişkin değerli katkıları nedeniyle teşekkür ederim.)

<sup>29</sup> Erksan'ın, döneminin bir sürü sinemacısının uzak durduğu önemli meselelere el atma cesaretini önemsiyorum. Ayrıca coğrafyaya ve kültüre dair meseleleri ele alma konusundaki açıklığı, azmi ve (finansman, eleman, altyapı sorunlarına rağmen) pratikteki girişimleri saygı duyulması gereken girişimlerdir. Makalede sayılan her iki filmin içinde, o dönemin ülke sinemasının pek az örneğinde gözlemlenebilecek başarılı sahnelere rastlamak mümkündür. Örneğin *Sevmek Zamanı*'nda 00:11:11 civarında başlayan sahne ki Ovidius'un *Sevişme Yolu* kitabını tutan Meral'in elinden başlamakta ve onun yatağında sıkıntıyla döndüğü başarılı bir mizansen ve oyunculuğu konu edinmektedir. Film, ayrıca, iç ve dış dünya ayırımını kapı ile onu ayıran dışarıyı çerçevesinde ele alır. Bu manada ezoterik çağrışımlar uyandırır ve dönemdeki birçok filmde olumlu manada ayrılır. Halil'in Meral'in erkek arkadaşı tarafından dövüldüğü atış poligonundaki silüetlere dayanan görsellik de gölgenin karakterizasyona ilişkin çağrıştırdıkları nedeniyle filmin artıları arasındadır. Erksan, birikimi ve bu örnekleri yaratma azmi nedeniyle yukarıda da değinildiği gibi saygıyı hak etmektedir. Bu yazının yazılma nedenlerinden biri, şartların tüm farklılığına rağmen onun deneyiminden faydalanma gayretidir.

Mevcut sorunlar (açmazın inşasındaki zayıflık ve inandırıcılık eksikliği, karton karakterler, zayıf olay örgüsü), filmdeki alegorik okumanın derinleşme ihtimalini zayıflatmaktadır. Sorunlar girişte sunulan açmazın inandırıcı, sağlam, ayrıntılı, gelişmeye açık biçimde kurulmasına dikkat edilmemesinden, kuruluş ayarları sebebiyle giriş kısmı sonrasında yeterince geliştirilmemesinden kaynaklanmaktadır. Bu aşamada *Sevmek Zamanı* filminin klasik sinema yapısından uzak olması hasebiyle aynen *Sensiz Yaşayamam* örneğindeki gibi alternatif okumalara elverişli olup olmadığını soralım: Elimizde tutarlı, bütüncül, süreklilik gösteren, anlamlı bir çerçeveye oturabilecek referanslar, devam eden yapı, örüntü oluşturacak bağlam bulunmadığı için var olan yapıdan hareket edip alternatif okuma yapma imkânı azdır. Sözelimi tasavvuftaki sınavların, mertebelerin sıralanmasını, ya da onların sinemaya daha fazla yedirilmesini, tartışılmasını bekleyen bir izleyici, metnin var olan halinden hareket ederek anlamlı bir yapı ve bütünlük arz eden bir örüntü bulamayabilir. Benzer şekilde, *Sensiz Yaşayamam* filmi örneğinde de var olan yapıdan hareket ederek alternatif okuma gerçekleştirme imkânı kısıtlıdır.

Bu noktada ek sorular karşımıza çıkabilir. Erksan'ın *Sensiz Yaşayamam* ve *Sevmek Zamanı* filmlerindeki savrulmalar, klasik sinemanın kurallarına daha çok riayet ettiği kimi filmlerinde, mesela neorealist etkiler taşıyan önemli edebiyat uyarlamalarında söz konusu mudur? Erksan filmleri arasında yer alan edebiyat uyarlamaları onun daha çok klasik biçime yaslandığı, neorealizm etkileri taşıyan filmleri arasında yer almaktadırlar. Uyarlamalar klasik sinemanın stilinden fazla ayrılmadıkları için sözelimi bu yazıda ele alınan iki filmin bağışlayabileceği derecede alternatif okumaya yoğun imkân vermemektedirler. Paradoksal biçimde, uyarlamaların dönemin ulusal sinema tartışmaları çerçevesinde ulusal sinema fikrinin somut örnekleri tanımlamasına yakın durdukları, Erksan'ın kendisi tarafından da belirtilmiştir.<sup>30</sup> Oysa uyarlamaların biçim ve etki olarak klasik sinema ile İtalyan yeni gerçekçiliğine yerel içeriğin eklenmesi diye nitelenecek bir yönelimi bulunmaktadır. Öte yandan, Metin Erksan'ın klasik stile ve neorealist etkilere göreli olarak mesafeli duran *Sevmek Zamanı* ve *Sensiz Yaşayamam* gibi yapıtları ise -makalede değinildiği üzere- alternatif okumalara daha fazla elverecek diri veriler sunmamaktadır. Bu durum onların yapı ile oynama potansiyeli olan eserler diye nitelendirilmelerini engellemektedir. Klasik dışında yer alan (bir di-

<sup>30</sup> Erksan Metin, 'İkinci Bir Susuz Yaz,' *Cumhuriyet*, 23 Eylül 1968, 6; ayrıca Refiğ Halit, *Ulusal Sinema Kavgası* (İstanbul: Hareket, 1971), 91-2, 118-21.

đer deyişle, anti-klasik stile sahip) 'Ulusal Sinema' stili barındırabilecek ayrıksı örneklerin bu denemelerin sonunda ortaya çıkabileceği ihtimali, uyarılama film örnekleri ile kıyaslandığı zaman daha fazla iken, kanımca, bu makalede tartıştığım iki filmde sonuç öyle olmamıştır. Bu bağlamda, yönetmenin özellikle gelenekten daha fazla yararlandığı filmlerinden birisi olarak düşünölen *Sevmek Zamanı* filminin, (geleneğin potansiyelini sinemada değerlendirmek bakımından takdir edilmesi gereken önemli bir girişim olmasına rağmen) son tahlilde, yeterince başarılı olamadığını düşünüyorum.

### **Kaynaklar**

Dancyger, K ve Rush, J. (1995). *Alternative Scriptwriting: Beyond the Hollywood Formula*. Burlington, MA: Focal Press.

Erksan, M. (1968). 'İkinci Bir Susuz Yaz.' *Cumhuriyet*, 23 Eylül 1968.

Erten, Y. (2010). *Karanlık Odadaki Suretler*. İstanbul: Goa.

Holbrook, V. R. (1998). *Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans* (Çev. E. Körođlu ve E. Kılıç). İstanbul: İletişim.

Lucey, P. (1996). *Story Sense: Writing Story and Script for Feature Films and Television*. New York, NY: McGraw-Hill.

Melanie, K. (2011). *Haset ve şükran* (Çev. O. Koçak ve Y. Erten). İstanbul: Metis.

Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket.

Tunalı, D. (2006). *Batı'dan Doğu'ya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. Ankara: Aşına Kitaplar.

