
ORHAN PAMUK’UN ‘MASUMİYET MÜZESİ’ ADLI ESERİNİN
SİNEMA-EDEBİYAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

EVALUATING ORHAN PAMUK’S ‘MASUMİYET MÜZESİ’ IN
THE LIGHT OF THE RELATION BETWEEN CINEMA AND
LITERATURE

ИССЛЕДОВАНИЕ РОМАНА ОРХАНА ПАМУКА” MASUMİYET
MÜZESİ’ (МУЗЕЙ НЕВИННОСТИ)” В КОНТЕКСТЕ КИНО-
ЛИТЕРАТУРНЫХ ОТНОШЕНИЙ

Selami İNCE*

Murat KARAKOÇ**

ÖZET

Orhan Pamuk Türk Edebiyatında ait olduğu toprakların kimliği, tarihi geçmişi ve gelenekleriyle modern dünyanın ilişkisi üzerine irdelemeler içeren sayısız esere sahip, Nobel ödüllü bir yazardır. Yazarın yapıtları, yurt içi ve yurtdışı dahil olmak üzere birçok eleştirmen ve araştırmacı tarafından mercek altına alınarak incelenmiş ve eserleri çok sayıda dile çevrilerek, yazar uluslararası alanda kendine önemli bir yer bulmuştur. Postmodern Türk edebiyatının önemli yazarlarından Orhan Pamuk, eserlerinde karakterleri kurgularken, sosyal yaşamın alelade bir parçası olarak sinema deneyimlerine sık sık yer vermiştir. Hem yazarla yapılan röportajlarda görüldüğü üzere, Pamuk’un sinemayı varoluşsal bir kaçınılmazlık olarak adlandırması hem de bütün eserlerindeki derinlemesine sinema işleyişleri göstermektedir ki Orhan Pamuk sinema olgusunu hayatının ve sanatının ayrılmaz bir parçası olarak benimsemiştir. Özellikle yazarın *Masumiyet Müzesi* adlı eseri, romanın geçtiği dönemin sinema kültürünü birçok yönüyle yansıtmaktadır. İstanbul’un tarihi semtlerinden Çukurcuma’da aynı ad ile kurulmuş bir müzede bulunan eserin, yazar tarafından belirtildiği üzere yazılma süresi on beş yıl gibi uzun bir süre almıştır. Birçok eserinde de görüldüğü gibi bu eserde de Orhan Pamuk romanını kurgularken mekân olarak İstanbul semtlerini seçmiş ve İstanbul kültürünü en yalın haliyle okuyucunun önüne sermiştir. Bu eserde özellikle çalışmanın konusu olan sinema kültürü olay örgüsüne birçok yönüyle dahil edilmiştir. Bu çalışmada, *Masumiyet Müzesi* romanında sinema kültürünün nasıl işlendiği çözümlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Edebiyat, Orhan Pamuk, Görsel Sanat, Türk Edebiyatı

* ORCID: [0000-0002-3676-9044](https://orcid.org/0000-0002-3676-9044), Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, selamiince@gmail.com

** ORCID: [0000-0003-2274-6981](https://orcid.org/0000-0003-2274-6981), Dr. Öğretim Üyesi, Giresun Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, muratkarakoc52@hotmail.com

ABSTRACT

Orhan Pamuk is an author who has got Nobel Prize and has numerous works that include discussions on relations between his country, tradition and modernity in Turkish Literature. His works have been examined by many domestic and foreign researchers and so he has owned a significant place in literature by his works. As an important writer of postmodern Turkish Literature, while he is fictionalising characters, Orhan Pamuk has often included cinema experiences in the frame of social life's ordinariness. Both his referring to cinema as an existentialist urge - as is seen in interviews - , and his deeply handling it in texts show that Orhan Pamuk has adopted cinema as an indispensable part of his life and his art. Particularly the work of *The Museum of Innocence* sophisticatedly reflects the culture of cinema in the time of novel. According to Pamuk, writing the novel that is also named after a museum in Çukurcuma, İstanbul, took fifteen years to complete. As it is seen in many of his works, the author has chosen İstanbul's districts as the setting of the novel and he has starkly scrutinised the culture of İstanbul. This novel's plot especially includes the cinema culture. In this study, the culture of cinema as it is reflected in *The Museum of Innocence* as a literary text by Orhan Pamuk will be analyzed.

Keywords: Cinema, Literature, Orhan Pamuk, Visual Arts, Turkish Literature

АННОАЦИЯ

Орхан Памук является лауреатом нобелевской премии, автором многочисленных литературных произведений, в которых исследуется самобытность своей родины и своего общества, историческое прошлое и традиции современного мира. Произведения автора были изучены и исследованы многими отечественными и зарубежными критиками и исследователями. Автор занял важное место на международной арене, а его романы были переведены на многие языки. Орхан Памук, один из выдающихся писателей постмодернистской турецкой литературы. Его художественные изображения часто становятся героями кинематографии. Исходя из интервью с автором, Памук называет кино экзистенциальной неизбежностью. А также кинематографические съемки, как одна из основ его произведения, заставляет Орхана Памука воспринять феномен кино, как неотъемлемую часть своей жизни и искусства. В частности, авторская работа "Музей невинности" во многом отражает кинокультуру того периода. По словам автора, работа над этим романом длилась в течении пятнадцати лет. А, поводом для создания этого романа стал музейный экспонат, хранившийся в музее Чукурджума одного из старого квартала Стамбула. Как видно из многих его романов и в этом романе, Орхан Памук представляет читателю стамбульскую культуру в её простейшей форме. В этом произведении кинокультура составляет значительную часть сюжета. В нижеследующем исследовании рассматриваются вопросы кинокультуры в романе "Музей невинности".

Ключевые слова: кино, литература, Орхан Памук, изобразительное искусство, турецкая литература

Giriş

Bu araştırma, Orhan Pamuk'un edebiyat eserlerinde sinema deneyimlerini nasıl işlediğini konu edinmektedir. Orhan Pamuk'un roman, anı veya incelemelerinde, özellikle İstanbul'da insanların sinemayla veya sinemada kurdukları tüm ilişkilerin ele alındığı görülür. İstanbul'daki gerçek sinema mekânları ve bu mekânlarda gösterilen filmlerin içerikleri incelendiği gibi, bu

mekânlarda yaşanan aşk, flört, el ele tutuşma, birlikte sinemaya gitme ritüelleri gibi film izleme dışındaki sinemaya gidiş arzusunu betimleyen kişisel seyirci deneyimleri de Pamuk'un eserlerine konu olur.

Orhan Pamuk'un eserlerinde kendisinin bahsettiği veya roman kahramanlarına bahsettirdiği yerli ve yabancı film içeriklerinden, dönem sinemalarının folklorik – kültürel özelliklerini, yaz sinemalarını ve sinema seyircisinin sosyal – sınıfsal özelliklerini görmek mümkündür. Sinemaya dair bu özelliklerin yanında, sinema üretiminin veya sektörünün sorunlarına da değinilen, yani senaryo yazmaktan sansüre, üretim maliyetinden dağıtıma kadar sektörün sorunlarını kahramanların gözünden inceleyen *Masumiyet Müzesi* bu incelemenin omurgasını oluşturmaktadır. Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* dışındaki eserleri de sinema deneyimi bağlamında değerlendirilmektedir. Orhan Pamuk'un 2008'de yayınlanan *Masumiyet Müzesi* adlı romanı, hem sinemada yaşanan aşk gibi kişisel deneyimler, hem sinema mekânlarının özellikleri, hem de sinema filmi içerikleri alanlarında oldukça zengin gözlemler ve tespitler sunmaktadır. *Masumiyet Müzesi* romanı, farklı içeriklerinin yanında 1975 – 1985 yılları arasındaki Yeşilçam sinemasını ekonomik, siyasi, sosyolojik açılardan değerlendirmektedir.

Masumiyet Müzesi'nin ekonomik olarak alt sınıftan olan kadın kahramanı Füsün'un film artisti olma arzusu ve çabası, ekonomik üst sınıftan erkek kahraman Kemal'i de sinema salonlarına çekmiştir. Kemal ve Füsün İstanbul'daki neredeyse tüm sinema salonlarında ve yazlık sinemalarda, bazen yalnız bazen de yanlarında Füsün'un kocası Feridun olduğu halde yıllarca film izlemişlerdir. Füsün ve Kemal ile okuyucu da zamanın filmlerini bazen kenar mahalle yazlık bahçe sinemalarında çekirdek çıtlatarak ve mahallelilerin bağırış çağırışı arasında bazen de İstanbul'un eski mahallelerinin birinde gösterilen filmi evinin balkonundan defalarca izlediği için izleyiciye “spoiler” veren mahalle sakinleriyle birlikte izlemişlerdir. Bir sinemaya gitme deneyimi olarak da okunabilecek bu romanda sinemanın ve seyircinin tüm halleri mevcuttur. Kitap bir sinema kitabı olarak da okunabilir.

1. Pamuk'un Kişisel Tarihinde Sinemanın İnşası

Orhan Pamuk'un tüm eserlerinde sinemadan bahsettiği, neredeyse ülke ve İstanbul ile ilgili siyasi ve sosyolojik analizlerini sinema filmleri ve sinema izleme deneyimleri üzerinden yaptığı görülmektedir. Pamuk'un eserlerinde sinemaya yer vermesinin kişisel tarihinde sinemanın çok önemli bir yer tuttuğuyla doğrudan ilgisi vardır. Anılarını ve seçme yazılarını topladığı *Öteki Renkler*'de, “Sinemaya ne kadar da borçlu olduklarını anlatan yazarlara hep hak vermişimdir” diyen Pamuk, kendinden “varoluş neden ve rastlantımı sinemaya borçlu olan ben” (Pamuk, 1999:263) diye söz etmektedir. Pamuk, varoluş nedeni olan rastlantıdan ise yine sinema tarihi, sinema mekânı ve sinema izleme alışkanlıklarını da dikkate alarak şöyle bahsetmektedir. “Bundan elli yıl önce de İstanbul'da hala işleyen Emek Sineması'nda (o zaman adı Melek idi) gösterilen bir filmin beş dakikalık arasında, arkadaşlarıyla birlikte koltuklarından kalkıp lobiye çıkan annemle babam ilk defa birbirlerini görüp tanışmışlar” (1999:263). Anne ve babasının bir film arasında yani İstanbulluların hala “antrakt” dediği film ortasında, tanışıp evlendiğini anlatan

Pamuk, kendisinin de çocukluğundan beri sinemaya gittiğini hatırlatıyor ve İstanbul'da sinemaya gitmenin, "sinemada olmanın" kişisel anlamları dışında ne anlama geldiğine dair siyasi ve sosyolojik bir analizde bulunuyor. Pamuk, doğrudan kendi sinemaya gidiş deneyimini de anlatırken genel olarak sinemaya gitmenin sadece film izlemek olmadığını hatırlatıyor:

Ne anlamı vardı "orada" olmanın? Batılaşmak isteyen orta sınıflardan ve benim kuşağımdan pek çokları gibi "yerli" filmlere çok az giderdim ben. Sinema benim için görüntülere kapılıp gitmek, karanlıkta bir hikâyenin içine girivermek ve güzel yüzler ve resimlerle büyülenmek gibi herkesin bildiği heyecanların dışında, kestirmeden ve şaşırtıcı bir yakınlıktan Batı'yla yüz yüze gelmenin çekici bir yoluyla da. Dramatik sahnelerde, yakışıklı ve soğukkanlı oğlanın söylediği sözleri, evde kendi kendime İngilizce tekrar ederdim. Cebe konacak mendilin katlanması, bir viski şişesinin açılışı, bir kadının sigarasını uzanıp yakmak ya da daha İstanbul'a gelmemiş yeni bir Batı buluşunun (transistorlu radyo, otomatik ekmek kızartma makinesi) kullanılmasını, pek çok benzerim gibi dikkatle izlerdim. Ne bütün Balkanları fethedip Viyana'yı kuşattıklarında, ne Balzac'ın bütün romanlarını Milli Eğitim Bakanlığı desteğiyle çevirip okuduklarında, Türkler, sinemada olduğu kadar Batı'nın kendisiyle, günlük ve özel hayatıyla, karşı karşıya kalmadılar hiç (Pamuk, 1999:261).

Pamuk, küçüklüğünde yerli filmleri "küçümsediğini" daha doğrusu yabancı filmleri daha fazla "önemsediğini" hayat, sokaklar ve edebiyat üzerine yazılarını topladığı *Manzaradan Parçalar*'da topladığı başka bir yazısında da söyleme gereği duyuyor. Yabancı film izlemesinin kendi Batılılaşma serüveni ile doğrudan ilişkili olduğunu görüyoruz. Pamuk, bu yazıda 1961 yılında babasının işi için gittikleri Ankara'da izlediği Batılı filmlerden bahsetmektedir. "Her hafta pazar öğleleri ucuz seansta bir çocuk kalabalığının doldurduğu Ankara sinemalarında gördüğümüz filmlerin Amerikan mı, Fransız mı olduğunu fark etmezdik bile. Onların bize altyazılarla seslenen Batı medeniyetinden gelmeleri yeterdi" (2010: 59).

Pamuk her ne kadar birey için sinemanın bir "batılılaşma deneyimi" olduğunu belirtirken, toplumsal olarak sinemanın Batı'yla yüzleşme, Batılılaşma sürecinin en önemli katalizörü olduğunu da altını çiziyor. Orhan Pamuk'un, toplumsal dönüşüm içinde kişinin dönüşümünü bir sinema izleyicisi olarak ele aldığını görmekteyiz. Pamuk, kişisel düzlemde sinemanın öncelikle "öteki" ile ilişkisine büyük önem verdiğini gösteriyor. Pamuk, insanın "öteki" ile doğrudan karşılaştığı en önemli mekânın sinema salonu olduğunu vurguluyor. "Sinemada 'öteki ile yüz yüze geliriz'" (1999:262) diyen Pamuk, öteki ile yüz yüze gelmeyi sanki sadece sinemada deneyimlediğimizi anlatıyor. Sinema salonunda "gözlerimiz başka bir şey görmek, kulaklarımız fındık fıstık çıtırtısı duymak istemez. Sinema koltuğuna kendimizi, dertlerimizi, geçmişimizi ve geleceğimizi dediğimiz acıklı hikâyeyle telaşı unutmak için gelmişizdir" (Pamuk, 1999:262).

Orhan Pamuk'un kendi kişisel sinema deneyimi ile *Masumiyet Müzesi*'ndeki Kemal ve Füsün'un sinemaya gidişlerinde, özellikle Kemal'in sinemada hissettikleri arasında, "dertleri unutma ve ötekini görme" anlamında güçlü paralellikler bulunmaktadır. *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal de sinema salonunda "öteki"nin

görüntülerine ve hikâyesine kendisini kaptırırken kendi kimliğini bir süreliğine, en azından film bitip ışıklar açılıncaya kadar unutmaktadır. Aslında Pamuk'a göre "sinemada yalnızca 'öteki' ile yüz yüze gelmeyiz; sinemanın gösterdiği her şey bir anda 'öteki olur' (1999:263).

Pamuk'a göre, "tıpkı bir yağlı boya resmi bir fetişe çeviren çerçeve gibi, sinemanın karanlığı da, bizimle birlikte görüntüler dışında her şeyi çerçeveleyerek 'öteki' ile ilişkimizi bir özdeşleşme ve dikizleme ilişkisine çevirir" (1999:263). Hem kendi deneyiminde Orhan Pamuk hem de *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal 'öteki' ile dikizleme ve özdeşleşme ilişkisi kurar.

Bütün bunlara rağmen Orhan Pamuk, sinemanın toplumsal ve siyasal dönüşümde oynadığı rolü daha doğrusu sinema izleyicisinin doğrudan ya da dolaylı olarak bir semti hatta bir kenti nasıl etkilediğini de unutmaz. Pamuk, çocukluğunun ve daha sonrasının Beyoğlu Sokakları'nı anlattığı yazısında da gözlemlerine dayanarak, önemli oranda sinemalardan, sinemaya gidiş deneyimlerinden, film içeriklerinden ve sinemayla birlikte yükselişe geçip sinemanın çöküşüyle birlikte çöken Beyoğlu'ndan bahsetmektedir. Şaşırtıcı derecede emin bir biçimde Pamuk, Beyoğlu'nun yükselişini ve çöküşünü Yeşilçam sinemasının yükselişi ve çöküşüne bağlamaktadır. 1970'li yıllarda eski Beyoğlu'nun kalmadığını, İstanbul beyefendilerinin ve hanımefendilerinin şık elbiseler giyerek ziyaret ettiklerini Beyoğlu'nun çöktüğünü anlatan Pamuk bunun nedenini sinema sektöründeki sorunlara bağlamaktadır. Sinema izleyicisinin bir semti nasıl etkilediğini anlamak açısından, daha sonra *Masumiyet Müzesi*'nde de neredeyse aynı açıklıkla anlattığı ilginç gözlemlerde bulunmaktadır.

Her şey yerli film sanayinin, çocukların ve taşralı genç kızların hayallerini süsleyen Beyoğlu'nun Yeşilçam Sokağı'nın çöküşüyle başladı. 1960'ların sonuna doğru üç yüzden fazla film üreterek Hollywood ve Hint film sanayinden sonra dünyada en çok film yapan bu Beyoğlu Sokağı, yetmişlerin ortasında televizyonun darbesiyle karşılaşınca porno film üretmeyi bir çare olarak gördü. Bir Müslüman ülkesinin geniş kitlelerin tüketimi için ürettiği bu ilk özgün İslami porno sinemasının ilgi çekici yanı, açık saçıklıkta Batı pornografisiyle yarışabilmesi değil, yıldızlarının daha önceden saygıdeğer aile filmlerinde rol almış olmalarıydı. Kahraman eşkıyanın sevgilisi, fedakâr öğretmen ya da en fazla, açgözlü komşu kadın olarak görmeye alıştıkları oyuncular Beyoğlu afişlerinde yarı çıplak olarak görmek bir zamanlar sinemaya kravatsız giderek giden orta sınıf aileleri, alışverişe çıkan kadınları, Beyoğlu'ndan uzaklaştırdı. Onlarla birlikte azınlıklar, son Levantenler, kendini Batılı olarak görmek isteyen yukarı sınıf İstanbullulara hizmet veren lokantalar, iş yerleri, dükkânlar da şehrin başka yerlerine çekip gittiler (Pamuk, 1999: 314 - 315).

Kemal ile Füsun'un sinemaya gidişleri de işte tam bu çöküş sürecine ve sonrasına denk gelmektedir. Televizyoncu Banu Güven ile *Masumiyet Müzesi* üzerine yaptığı bir röportajda bunu kabul eden Pamuk, sinema bilgisinin de kendi belleğine ve deneyimine dayandığını anlatıyor.

Banu Güven'in, "Ama bu arada bir Yeşilçam çevresinin o dönemde nasıl olduğuna dair önemli tespitler görüyoruz. Orhan Pamuk bunu nasıl bu kadar iyi biliyor?" diye sorması üzerine Pamuk şunları söylüyor:

Sinema bilgilerim kitabı değil, hayattan. Ben 1983'te senaryo yazdım Ali Özgentürk'e. Çekilmedi. Sonra da 1990'da Ömer Kavur'a bir senaryo yazdım. Çekildi. Özellikle Ali Özgentürk'e senaryo yazdığım zaman, o beni birazcık da abi havasıyla, göstermek için, işte o zamanın Beyoğlu'nda sinemacıların gittiği Papirüs, daha sonra da Çiçek Bar – hala Arif'in yeri- gibi yerlere de götürürdü. Ve oradaki havayı da gördüm. Bir film nasıl çevriliyor... sansürden nasıl geçiriliyor... Nasıl yıldız olunuyor... Nasıl yalan magazin havası yapılıyor? Bunlardan bir kısmını işte o zaman, otuz yaşında gördüm. Sinema dedikodusu, sinema magazini gibi şeyleri de o zamanki bilgilerimle eklemlediğim için, her zaman gülümseyerek okudum. Ve kitabımın eğlenceli bölümleri... Bir film nasıl yapılır? Senaryosu nasıl öne çıkar? O barlarda oturanlar arasında nasıl palavradan konuşmalar nasıl gerçek filmlere dönüşür... (Pamuk, 2010: 447).

Pamuk, Banu Güven'e bu röportajda, *Masumiyet Müzesi*'nde Füsün'un başına gelen cinsel taciz vakalarının da yaşandığını, kadınların tacize uğradığını anlatıyor. Pamuk'un tıpkı *Masumiyet Müzesi*'nde anlattığı gibi sinema yönetmeni ve jön erkek oyuncuların kadın oyuncularla mutlaka yatmaya çalıştığını da bu mekânlarda öğrendiğini yine röportajda okuyoruz.

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'nde anlattığı ancak Banu Güven'e anlatmadığı bazı sahnelerin ipuçlarını da yine Orhan Pamuk'un başka yerde yazdığı hatıralarında bulabiliyoruz. *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal ile Füsün'un İstanbul'un birçok semtinde yazlık ya da kışlık sinemaya gidiş deneyimlerine tanık olurken, örneğin bir yazlık sinemada inek bağırtıları arasında film izledikleri gibi olağandışı sahneleri de gözümüzün önüne getiririz. Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'nde yazdığı, yazlık sinemada film izlerken yandaki ahırdan inek böğürtüleri duyulması, kesif bir ahır kokusu gelmesi sahnelerini çocukluğunda bizzat yaşadığı ortaya çıkıyor.

... Marmara kıyısındaki küçük bir kasaba ve tatil köyünde, 1960'ların sonunda açık hava sinemasına gider, yandaki ahırdan yoğun bir tezek kokusuyla ineklerin böğürtüsü gelirken, Türk filmleri seyrederdik. 1970'lerin başında Beşiktaş'taki ünlü Kamburun Bahçesi'nde, üniversite arkadaşlarım ve çekirdek çitlatan binlerce kişiyle birlikte film seyrettiğimizi de çok iyi hatırlıyorum" (Pamuk, 1999:409).

Pamuk'un burada sözünü ettiği "sinema ve ahır" meselesi hoş bir tesadüf gibi dursa da Türk sinema tarihi içinde sinema ve ahırın gerçekten önemli bir rastlantısı olduğunu görüyoruz. En azından Orhan Pamuk'un yıllar sonra romanında hatırladığı bu anısının aslında zamanında çok da yaygın bir uygulama olduğu görülmektedir. Serpil Kirel'in, altmışlı yıllarda Türk sinemasının insanların günlük hayatına nasıl girdiğini araştırırken anılarına başvurduğu "İzmir'de film makineleri tamiri yapan bir yakınının yanında çalışarak başlayan ve özenli bir sinema profesyoneli olan Necip Sarıcıoğlu'nun" (2005:43) anlatımlarında da ahıra rastlarız. Sarıcıoğlu'nun ellili yıllarda sinemanın kasabalara girişi ve film izleme kültürüyle ilgili anlattıklarında ahırın Türk sinema tarihinde çok önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Sarıcıoğlu, Anadolu'da sinemanın mekânsal gelişimini şöyle özetlemektedir:

Ahırlar, süthaneler gibi geniş mekânları sinema yaparak başladılar kasabalarda. Ya şebeke ya da jeneratörler yardımıyla bir makine bulunmakta ve depolarda kalmış eski yanar tabanlı filmler gösterilmektedir (Kirel, 2005:43).

Pamuk'un çocukluk belleğinden bugüne taşınan sinema izleme deneyimi, gerçek bir deneyim mi yoksa Türk sinema tarihi araştırmacılarının aktardığı bir bilgidir sonra Pamuk'un, sanki tıpkı kendi deneyimiymişçesine "vekâleten" üstlendiği Marianne Hirsch'in "postmemory" (Sarlo, 2011:80) diye tanımladığı bir durumla mı karşı karşıyayız, bilinmez. Çünkü hatırlama ile ilgili her iki durum da mümkündür. "Merkezine anıları alan postmemory, bir öznenin başkalarından dinlediği, kendinin yaşamadığı yakın geçmişteki olayları anılara dayanarak belleğinde yeniden inşa etmesi anlamına geliyor" (Sarlo, 2012:82) ve bir romancı olarak Orhan Pamuk'un hatırlamanın her iki türünü de kolaylıkla yapabileceği/yaşayabileceği muhtemeldir. Çünkü Beatriz Sarlo, "anı bugüne muhtaçtır" diyor. Bu saptamayı, Deleuze'ün Bergson'a söylediklerinden yola çıkarak yapıyor: "Anının kendine özgü zamanı şimdiki zamandır. Demek ki hatırlamak için tek uygun zaman, yani anıların sahip çıktığı, anılara özgü zaman şimdiki zamandır" (Sarlo, 2011:10). Hatırladığımız şeylerin "şimdiki anda kurulan, günün şartları, alışkanlıkları ve kabul edilebilirlikleriyle var olan bir sistem olduğunu" saptayan Halbwachs, hafızanın "geçmişini yeniden yaşatmadığını yeniden inşa ettiğini" ileri sürer. Ancak, "yeniden üretilen şeyin, anının bizzat kendisi mi olduğu yoksa yavaş yavaş bu anının yerine geçirilen bozulmuş bir imge mi olduğu belirsizliğini korumaktadır" (Halbwachs, 2016:52).

Pamuk'un "ahırlarla" ilgili anlattıklarının anılarından mı yoksa "üstlenilmiş anıları"ndan mı ortaya çıktığı sorunun anlattıklarının önemini veya doğruluğunu değiştirmeyecektir. Zaten "geçmişin böyle bir yeniden inşası, tahmini olmaktan öteye asla gidemez. Ne kadar çok yazılı ya da sözlü tanıklıklara sahip olursak o kadar çok tahmini olur" (Halbwach, 2016:124).

Yine de eserlerinde sinemaya gitmeye ve filmlere bu denli yoğun bir biçimde yer ayıran Pamuk'un çocukluğunda çok sık sinemaya gittiğini anlatımlarındaki birçok örnekten anlıyoruz. "Çocukluğumda bir yazı İstanbul'da, şehrin merkezinde geçirmiştik. Ağabeyimle her gün sürekli iki film gösterilen sinemalara giderdik. Her gidişimizde, erken geldiğimiz için, önceki filmin ortasından girme şansımız çıkardı" (2010:103). Bir yazar olarak hemen tüm eserlerinde sinemadan bahseden Pamuk'un otobiyografisinden ve hafızasından eserlerine çok fazla veri kattığı kesin gibi görünüyor.

Orhan Pamuk çocukluğunu ya da ilk gençliğini yaşadığı yıllarda "Sinema, modernleşmenin, modern yaşam pratiklerinin öğrenildiği ve yansıtıldığı bir ortamdı, şehir hayatının temel bir bileşenidir" (Akbulut; 2014:8) ve Orhan Pamuk da kendini modern ve aydınlanmacı bir yurttaş olarak yetiştirirken sinemadan oldukça etkilendiği görülmektedir. Yine, Akbulut'un "Türkiye'de sinema, Cumhuriyet değerlerinin, aydınlanmanın hem taşıyıcısı hem de, bu modernliğe karşı duyulan korkuların/ kaygıların aynası işlevindedir" (2014:9) saptamasının da "Batıdan gelen filmleri seven yerli filmlere çok nadiren giden" (Pamuk, 1999: 38) Orhan Pamuk'un anlatımlarında doğrulandığını görüyoruz.

Modernizm, aydınlanma ve korku meselesinde Yeşilçam tarihi bize bazı ipuçları vermektedir: Yeşilçam izleyicisi bir orta – üst sınıf muhafazakârlığı içinde sinemaya giderken sinemadan ve halinden çok memnundur. Daha sonraki yıllarda Yeşilçam’ın çöküp porno sektörüne yer vermesiyle yine bir modernizmin ürünü olan bu sinemayı terk etmiştir. Sinema önce değerli bir şey iken sonra değersizleşmiştir. Orta üst sınıf izleyici sinemayı terk edince, Beyoğlu çökmüştür.

Orhan Pamuk, sadece *Masumiyet Müzesi*’nde sinema üzerinden batılılaşmayı tartışmamakta aksine tüm eserlerinde Cumhuriyet tarihiyle birlikte başlatılan modernleşme sorunu ve doğu – batı ikilemini ele almaktadır. Her ne kadar Orhan Pamuk “doğrudan politikayla ilgilenmek isteyen bir yazar değilim, hiçbir zaman da olmadım” (Kırmızı Koltuk, İnterstar Televizyonu, 23. 10. 1994 akt. Ecevit, 1996:191) dese de, tam aksine oldukça siyasi bir yazardır ve romanlarında kahramanlar, Akbulut’un bahsettiği modernliğe karşı duyulan korkuları ve kaygıları sürekli yaşarlar, sürekli yansıtırlar. *Masumiyet Müzesi*’nde Kemal ve Füsun’un yaşadığı Avrupa’ya gitme ve Türkiye’de kalma ikilemi, Pamuk’un kişisel tarihindeki Türk sineması izleme ve Batılı sinemaya duyduğu hayranlık karışımı çelişkiye çok benzer. Pamuk’un kahramanlarının kişisel dertleri hep toplumsal çağrışımlar içinde gözlemlenir. Sinema tartışmaları içinde yaşanan kişisel kimliğin ve kişisel belleğin, aslında topyekûn ulusal ve toplumsal kimlikle doğrudan ilişkili olduğunu Pamuk’un romanlarında çok iyi anlarız. Yıldız Ecevit, Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* romanını analiz ettiği *Orhan Pamuk’u Okumak* adlı kitabında Pamuk’un “siyasi bir yazar olduğunu” ancak “toplumsal gerçekçi” olmadığını, bu anlamda kendini “politikayla uğraşmayan biri olarak değerlendirdiğini” belirtiyor.

Orhan Pamuk’un tüm romanlarında Türk toplumunun ana sorunsalları, metnin önemli motiflerini oluşturur. Coğrafi bağlamda iki karşıt kültür arasında sıkışıp kalmış olan bu toplumun ‘ulusal kimlik sorunsalı’ Osmanlı’nın batılılaşma sancılarında, uluslararası tekellerin kısılcacındaki çağımız Türkiye’sinde yaşanan kimlik sorunsalına değin yer alır onun romanlarında. Pamuk’un metinleri, ‘soyut’ içeriklerine ve uçta gerçekleştirilen ‘biçim’ denemelerine karşılık, ‘somut’ bir coğrafi ‘uzam’ boyutu ile bir tarih bilincinin ürünü olan bir ‘zaman’ boyutunun üstünde boy atarlar. Onun romanları ‘eleştirel bilinç’in süzgecinden geçmiş metinlerdir. ‘Birey’in yoğun yer kapladığı bu romanlarda eleştirel anlatım tutumunun en ağırlıklı olduğu bölümler, toplumsal içerikli anlatı kesitleridir (Ecevit, 1996:190).

Burada Yıldız Ecevit’in *Yeni Hayat* için söylediklerini tam aynı keskinlikle *Masumiyet Müzesi*’nde de görmek mümkün. Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*’nde bir romanda olmayacak kadar teorik bir açıklamayı roman kahramanı Kemal’in ağzından yapıyor. Kemal’in ağzından anne babasıyla ilgili olarak çıkan şu cümleler Orhan Pamuk’un adeta kendi anne babasıyla ilgili söyleyebileceği sözlere benziyor: “Cumhuriyet’in ilk yıllarında yetişmiş pek çok evli çift gibi, dine saygısız değil ilgisizdiler yalnızca ve bu ilgisizliği pek çok tanıdıkları, dostları gibi Atatürk sevgisi ve laik bir Cumhuriyetçilikle açıklarlardı. (2008:41). Kemal’in anne babası tam Batılı ve Kemal’in de yabancı film düşkünlüğü herhalde anne babasından gelmiş olmalı. “Ben 10 yaşımıdayken, annemle babam bugün çoktan unutulmuş Amerikan

yıldızı Terry Moor ile birlikte bütün İstanbul sosyetesinin katıldığı otelin açılış gecesine heyecanla gitmişler” (100) diye anlatan Kemal, Amerikan yıldızı Terry Moor ile açılışa katılan bir ebeveyne sahip olmanın davranış kalıplarını hatırlatıyor okuyucuya.

Asuman Susam’ın da belirttiği gibi, hem toplumsal hem de bireysel düzlemde geçmiş ve ona dair tanımlamalarımız ve hatırlamalarımız şimdiki zamanın bağlamından ve gereksinimlerden doğar. Kendiliğinden “orada” duran bir şey değildir geçmiş. Kültür tarafından yapılan bir şeydir. Buna bağlı olarak toplumsal kimlikler de bir insanın ürünüdürler. Gündelik yaşam ilişkileri ve anlamlandırmalarını aşan bir törenselliğe sahiptirler. O nedenle de ritüeller, metinler, danslarla yaşamaya devam ederler. Şimdiki zamanı da belirler ve biçimlendirirler. Bu bağlamda kimlik inşasında bellek ve hatırlamanın yeri büyüktür. Hem bireysel hem toplumsal bağlamda bellek ve hatırlama doğrudan bir bilinç sorununu da gündemine alacaktır. Her iki açıdan da geçmişe duyulan gereksinim kendini tanımak ve tanımlamak içindir (2015:26-27).

Beatriz Sarlo’ya göre, “Tarih anılara her zaman güvenemez, bellekse hatırlama haklarını (yaşam, adalet, öznellik haklarını) merkeze almayan bir yeniden inşadan kuşku duyar” (2011:9). Orhan Pamuk’un edebi çalışmalarının, bugün bellek açısından değerlendirilmesi bir anlamda geçmişin Orhan Pamuk’un ardından da yeniden inşası anlamına gelmektedir. Sonuçta, geçmiş her gün yeniden inşa edilmektedir. Hayatta kendi yaşadığımız veya başkalarının yaşadığı olayları anlamlandırmak ve geleceğimizi yönlendirmek için için hikâyeleştirmeye başvururuz. William Randall, (2014) bu dürtüye (oto) biyografik dürtü demektedir. Orhan Pamuk da Türkiye’de sinema deneyimini bize otobiyografik dürtü ile anlattığını ileri sürmek mümkündür. Ancak, hem Pamuk’ta hem de diğer tüm hikaye anlatıcılarında asıl derdin sadece otobiyografik dürtü olduğunu, sadece hikaye anlatmak için hikaye anlattıklarını kimse ileri süremez.

2. Masumiyet Müzesi’nde Sinema Kavrayışı ve Sinemaya Gitmek

*Masumiyet Müzesi’*nde romanın asıl kahramanı burjuva bir aileye mensup olan ve daha aşağı sınıftan uzak akrabaları Füsün’a âşık olan Kemal, Nisan 1975’te başlayan ve 1985 yılına kadar gelen bir süreçte Türk filmlerindeki ortak önemli ayrıntıları, filmlerin önemli mekânlarını, sinemaya gitme deneyimleri ve klişeler hakkında sürekli konuşmaktadır. Kemal, iyi bir hikaye anlatıcısı olmanın yanında, sinema sektörünü değerlendirmekte, Türk burjuva sınıfıyla ilgili ekonomik ve siyasi analizler yaparak, sosyolojik gözlemlerde bulunmaktadır. Romanda çaresiz âşık Kemal’in sadece sinema dolayımıyla yaptığı tüm konuşmalar tespit edilerek, bu konuşmalar, içeriklerine göre çeşitli başlıklar altında kategorileştirildi. Kategorilerde sadece Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* kitabı kullanıldığı için, ilgili kitaptan yapılan alıntılarda parantez içinde sayfa numaraları verildi.

2.1. Mantıksız klişeler, tekrarlanan kalıplar

“İkide bir şarkı söyleyen bütün o salak âşıklardan, hizmetçi kızken bir günde şarkıcı olabilen başörtülü ama dudakları boyalı köylü kızlarından bıkmıştım.

Feridun'un gülümseyerek hepsinin Dumas'ın *Üç Silahşörleri*'nin 'Bir Fransız uyarlamasından çalıntı' olduğunu söylediği ahbab – çavuş filmlerinden ve sokakta kızlara arsızca laf atan çeşit çeşit kan kardeşlerinden de hiç hoşlanmıyordum. Kasımpaşalı Üçler ile siyah gömlekler giyen Üç Korkusuz fedai filmlerini, rekabet yüzünden her gece kesile kesile kuşa dönüş ve anlaşılmaz üç film göstermek zorunda kalan Feriköy'deki Arzu Sineması'nda seyretmiştik. Bütün o fedakar âşıkların, ('Durun, durun Tanju suçsuzdur, aradığınız suçlu benim!' demişti Hülya Koçyiğit yağmur altında yarıda kalan Akasyalar Altında filminde); her şeyi kör çocuğunun ameliyat parası için yapan annelerin (iki film arasında sahnede cambaz gösterisi yapan Üsküdar Halk Bahçesi Sineması'nda seyrettiğimi Kırık Kalp); "sen kaç yiğidim, ben onları oyalarım!" diyen arkadaşların (Feridun'un bizim filmimizde de oynamaya söz verdiğini iddia ettiği Erol Taş); "Ama sen arkadaşımın aşkısın," diyerek mutluluğa sırt çeviren mahalleli erkeklerin fedakarlığından da yorulmuştum. Bu keder ve umutsuzluk anlarımda 'ben bir fakir tezgahtar kızım, siz ise çok zengin bir fabrikatörün oğlusunuz', diyen kızlar, hatta aşk acılarını içlerine atıp sevgililerini uzak akrabayı görme bahanesiyle şoförlü arabasıyla ziyaret eden kederli erkekler bile etkilemezdi beni" (250 – 251).

"Çoğu mizah ile seksi karıştıran bu filmlerin sevişme sahnelerinde kalıplaşmış aynı abartılı çılgınlıklar yine atılır, Avrupa'dan kaçak gelmiş kitaplardan öğrenilmiş bütün sevişme pozisyonları bir bir taklit edilir, ama kadın – erkek bütün oyuncular, tıpkı dikkatli, ihtiyatlı bakire kızlar gibi donlarını asla çıkarmazlardı" (286).

"Filmin konusunu sordum. 'Zengin adam uzak akraba güzel kızı iğfal eder ve terk eder. Bekaretini kaybeden kız intikam için şarkıcı olur" (362).

"1950'lerden 1970'li yılların sonuna kadar hem alaturka hem de alafranga müzik yapılır ve şarkılı filmler çekilirdi. Türk filmlerinde gazino sahnelerinde kahramanlar önce kendilerini ve acılarını süslü bir dille ifade ederler, yıllar sonra seyirciler müşterilerin çılginca alkışlarından gözyaşlarından da anlaşılacağı gibi hayatta zafere gene gazinoda kavuşurlardı" (363).

"Papatya'nın aslında ölmediğini, kurşunlarla yaralandığını, ama kötü adamlardan gizlenmek için ölü numarası yapmış olabileceğine karar verdik. İkinci film hastanede açılacaktı" (384).

2.2 Filmlerde genç kızların limonatasına ilaç atılması:

"O yıllarda çok sevilen Türk filmlerinde 'masum' bir dans partisi sırasında içtiği limonataya uyku ilacı atılarak önce akli uyuşturulan, sonra da kirletilip 'en kıymetli hazinesi' elinden alınan genç kızların acıklı hikâyeleri melodramatik bir havayla ibret olsun diye sık sık işlenir ve bu filmlerde iyi kalpliler sonunda ölür, kötüler de hep orospu olurdu." (64)

Türk filmlerinde yoksul kız – zengin erkek aşkı veya tam tersinin yaşanması/yaşanmaması: Aslında zengin Kemal ile yoksul Füsün arasında geçen, daha doğrusu zengin Kemal'in yoksul Füsün'a olan umutsuz aşkının etrafında dönen *Masumiyet Müzesi*'nin tümü başlı başına bir Yeşilçam zengin oğlan – yoksul kız umutsuz aşkı klasiğidir. Ancak, kitapta konuyla ilgili bölümler şöyledir:

“Türk filmlerinden çıkma bu fakir kızla zengin oğlan aşkı yıllarca sürmüş.”
(77)

“Bizim ilişkimizde olduğu gibi aşk, dengi dengine sanattır. Sen hiç zengin bir genç kızın, yakışıklı bir kapıcı Ahmet Efendi’ye inşaat işçisi Hasan usta’ya aşık olup evlendiğini Türk filmleri dışında gördün mü?” (206)

“... Zengin baba oğlunu azarladıktan (‘O tezgâhtar parçası ile evlenirsen seni mirasından mahrum bırakır ve evlatlıktan reddederim!’) az sonra” (248).

2.3 Filmlerde basmakalıp- klişe laf edilmesi

“Seni düşünmekten artık kafama matematik falan girmiyor” dedi alaycılıkla. Bu hiç olmayacak bir şeymiş, filmlerden çıkma basmakalıp bir lafmış gibi bir kahkaha attı, sonra da kıpkırmızı oldu” (98).

2.4 Türk filmlerinde yabancı uyruklu kötü kalpli dadı kullanılması

“... Başrol diye sözü edilen şeyin üçüncü sınıf bir rol, iyi kalpli Türk zengininin evinde dolaplar çevirerek herkesi birbirine düşüren alman dadı rolü...” (286)

“Fusun’un köyden şehre indikten sonra, Fransız dadı sayesinde üç günde hanımefendi olacağı bir film yapmayacağız mesela” (239).

2.5 Oyuncu olmak isteyen, Batılı film yıldızlarını taklit eden ve bunun için risk alan genç kızlar

Fusun ile Kemal’in konuşması:

“Bilmiyorum” biraz utanarak. “Aslında konservatuara girip oyuncu olmak isterdim” (30).

“... Mehmet ... bir yandan da her gece, bu lüks evlerde, batılı film artistlerini taklit eden kızlarla sabahlara kadar vahşi geceler geçirir...” (110)

“Fusun’un ileride ünlü bir ‘Türk film yıldızı’ olacağı, sarhoş kafamı meşgul etmişti” (229).

“Fusun’un bütün Türkiye’nin taptığı çok ünlü bir kadın oyuncu olacağı hayallerine kapılıyor, gözümün önünde onu çekici bir Türk film yıldızı olarak canlandırıyordum” (230).

“Karisini film yıldızı yapmak istiyor, dürüst, iyi niyetli çocuk! ... Onu filmciler arasına sokacak, sen de koru onu Kemal” (262).

“Fusun, babasının kendisinin film yıldızı olmasına da karşı çıkmasından, önüne gizli – açık engeller koymasından korktuğu için kocasının çekeceği ‘sanat filmi’ konusunu Tarık Bey’in duymayacağı bir şekilde konuşuyor, en azından öyle yapıyormuş gibi fısıldaşıyorduk” (282).

“Efendim, Türk sinemasının önde gelen iki yapımcısı, Muzaffer Bey ve Hayal Hayati, kızıma önemli roller taklit ettiler. Fakat filmlerde öpüşme sahnesi var diye sizler teklifleri kabul etmemişsiniz” (323)

3. Türk filmlerine gitmeme, Batılı filmlere gitme, Batılı film yıldızlarına hayranlık, öykünme veya Batılı filmlerden kopya çekme

Masumiyet Müzesi'nde birçok yerde Batılı ve Türk filmi karşılaştırması yapılır, Batılı filmlerden söz edilir, kahramanlarımız Batılı filmler izler. Ancak, Türk filmlerinde Batı filmi taklidi veya Batı filmi kopyası Kemal'in alayıyla karşılaşılır. Batılı sanatçıları görmek ve onları tanımak önemlidir.

Orhan Pamuk'un çocukluğunda Türk filmlerine karşı olan mesafesi, Kemal'in de Yeşilçam filmlerine bakış açısını etkilemiş gibidir. Kemal bıkmadan izlediği Yeşilçam filmleriyle bir yandan da dalga geçmektedir. Kemal'in sözünü ettiği birçok inanılması güç Yeşilçam klişesi mevcuttur. Kemal'in ve Orhan Pamuk'un Türk filmlerine veya batılı film dışındaki filmlere ilgisizliği ile ilgili *Masumiyet Müzesi*'nde birçok örnek bulmak mümkün. Ama daha kitabın başlarında Kemal ile daha sonra kendi şoförü olacak babasının şoförü, Çetin Efendi arasında geçen şu diyalog iyi bir örnek teşkil etmektedir.

“Çetin Efendi söze ilk başlayan:

‘Hazreti İbrahim adlı filmi gördünüz mü?’

‘Hayır.’

‘Siz tabii öyle filmlere gitmezsiniz. Ama küçük hanımı da alın o filmi mutlaka görün. Hiç sıkılmayacaksınız... Ekrem Güçlü Hazreti İbrahim'i oynuyor. Biz hanım, kayınvalide, çoluk çocuk, ailecek gittik, hep birlikte doya doya ağladık. Hazreti İbrahim eline bıçağı alıp baktığı zaman da ağladık...’ (44)

Çetin Efendi'nin okumuş bir burjuva olan Kemal'in sıkılacağını düşündüğü ve Kemal'in de itiraz etmediği bir filme çoluk çocuk ailecek gitmesi de dinin ve yerli filmlerin aslında yoksullara aitmiş gibi gösterildiğini kanıtıyor. Aslında bu tutum, hem *Masumiyet Müzesi*'nde hem de genel olarak Yeşilçam filmlerinin ortak klişelerinde sık görülmektedir.”

Kemal'in yengesini Berrin Site sinemasına gidişini anlatıyor: “Berberde elektrikler kesilince öğle vakti çıktım, Site'ye gittim, Sophia Loren ile Jean Gabin'i gördüm” (121)

“Amerikan filmlerindeki gibi özel dedektif büroları İstanbul'da henüz açılmadığı için peşine kimseyi takamadım” (197).

“Ben Türk filmlerine inanıyorum” deyiverdim. “Kemal şu ana kadar yılda ben senin bir kerecik olsun Türk filmine gittiğini görmedim. Gırgır olsun diye arkadaşlarla yaz sinemasına bile gitmezsin sen” (207).

“Fatih Oteli'nde hayat Türk filmlerine benziyor” inan dedim” (207).

“Hepiniz Muhteşem Gatsby filmindeki gibi beyazlar giymeye söz vereceksiniz. Film gördünüz mü?” (210).

“Fatma Hanım'ın Batı filmlerinde gördüğümüz zengin ailelerin hizmetçileri gibi odasında ayrı bir televizyonu yoktu” (217).

“Damat Bey, bu sessizlikten şüpheleneceğine ‘film koptu’ lafıma uygun bir sinema heyecanına kapılmış, hem aşk hem de nefretle Türk Sineması'nı, Yeşilçam'da yapılan filmlerin ne kadar berbat olduğunu, ama Türk halkının sinemaya bayıldığını – o zamanların sıradan sözleriydi bunlar- anlatıyordu” (229)

“Haklısınız. Türkiye’de de Avrupa’daki gibi sanat filmleri yapılmalı. ... Tabi, niyetimiz hem Avrupa’daki gibi sanat filmi çekmek hem de başrolde Füsun’u oynatmak” (237).

“Nasıl filmlerdi onlar? Ticari, melodramatik, piyasa işi şeyler. Hiç Türk filmine gider misiniz? Çok az... Avrupa görmüş zenginlerimiz Türk filmlerine alay etmek için giderler. Ben de yirmi yaşındayken öyle düşünürdüm. Ama artık Türk filmlerini eskisi gibi küçümsemiyorum. Füsun da şimdi Türk filmlerini çok seviyor. ... Allah aşkına bana da öğretin, ben de seveyim dedim...” (239).

“Filmde Orhan Gencebay, Orhan adlı fakir bir genç balıkçıyı canlandırıyor. Ona hamilik eden ve vefa duygusuyla bağlı olduğu zengin bir kötü adam vardı. Onun daha da rezil ve şımarık oğlu ve arkadaşları, daha ilk filmini çeviren Müjde Ar’a biz de iyice görelim diye üstünü başını açarak, acımasızca ve uzun uzun tecavüz ederken sinema sessizleşti. Hamisi bunu emrettiği ve o da vefalı olduğu için, Orhan olayı örtbas etmek zorunda kalıyor ve Müjde’yle evleniyordu. Bu sırada Gencebay, ‘Batsın bu dünya’ diyerek, onu bütün Türkiye’de meşhur eden şarkıyı bir kez daha acı ve öfkeyle söylüyordu” (245).

“Yeşilçam filmleri alemine sırf Füsun’a yakın olmak için girmenin, benim için çok zor olacağını anladım” (248).

“Hem Türk filmine gidip hem de orada olmaktan huzursuzluk duyan entelektüeller gibi, kimsenin fark etmediği tuhaf bir ayrıntıyı fark etmiş ve bu saçmalığı küçümseyerek gülmekten kendimi alamıyormuş gibi kıs kıs gülerdim” (249).

“Çetin Efendi ... filmin bazı yerlerinin hiç inandırıcı olmadığını söyledi. Bir İstanbul şoförü, hiçbir zaman bu filmdeki gibi patron hanımefendiyi kibarca da olsa azarlamazdı. ‘Ama o şoför değil, ünlü aktör Ayhan Işık’ dedi damat Feridun. ‘Tamam, efendim dedi’ Çetin, ‘ben de bu yüzden çok beğendim. Çünkü öğretici bir yanı da vardı... ben bu yaz bu filmleri, eğlendirdiği gibi, hayat dersi verdiği için de çok sevdim” (256).

“PTT’ye ait herhangi bir telefon kabininden, o yıllarda bir kere bile telefon edebildiğimi hatırlamıyorum. Bu işi, batılı filmlerin etkisiyle, yerli film kahramanları başarıyla yaparlardı yalnızca...” (191).

“Batılı ve Hıristiyan bir lüks maddesi olarak şampanya fetişizmi dönemin filmlerinde çok vardı” (287).

“Yanlış bir yere gidiyorsun Kemal, Hepimiz en olmadık kişiye tutuluyoruz. Herkes aşık oluyor. Ama herkes düştüğü durumdan hayatını berbat etmeden çıkıyor.”

“Bütün o aşk romanları, filmler ne o zaman?”

“Aşk filmlerini çok severim,” dedi Zaim. “Ama hiçbirinde senin gibi birine hak verildiğini görmedim.” (203)

“Bu sekiz yıl boyunca Füsun gibi ben de baca gibi Samsun tüttürdüm, ama gelecek kuşaklara kötü örnek olmasın diye. Eski filmlerde ve romanlarda çok sevilen sigara içme ayrıntılarından hikâyemde az söz edeceğim.” (371)

Öpüşme veya bedensel yakınlık ve flört mekanı olarak sinema: Sinemaya her zaman bir film izlemeye gidilmediğini, sevgili ile yalnız kalabilme mekanı olarak

da sinemanın kullanıldığı görülmektedir. *Masumiyet Müzesi*'nde hem buna dair hem de filmlerden öğrenilecek bazı pratik bilgiler için gidildiğine dair çok örnek bulunmaktadır.

“Hikayemin geçtiği yıllarda, dünyanın çoğunluğu gibi ben de, dudaktan öpüşen iki kişiyi hayatımda ilk defa sinemada görmüş ve sarsılmıştım. Bu, bütün hayatım boyunca güzel bir kızla hep yapmak isteyeceğim çok da merak ettiğim bir şeydi. Amerika'daki bir iki rastlantı dışında, aslında 30 yıllık hayatımda dudaktan öpüşen bir çifti sinemadan başka bir yerde hiç görmemiştim. Sinemalar yalnız çocukluğumda değil, o yıllarda bile bana öpüşen başkalarını seyretmek için gittiğimiz yerlermiş gibi gelirdi. Füsun'un da benimle öpüşürken filmlerde gördüğü öpüşmeleri taklit ettiğini hissedirdim” (49)

“Ertesi gün, öğle vakti tek başıma sinemaya gittim. Osmanbey'de Cumhuriyet Caddesi'nde dalgın dalgın yürürken Hitchcock Haftası ilanına kanıp girdiğim filmde de, Grace Kelly'nin bir öpüşme sahnesi vardı. ... Bütün bunlar ergenlik yıllarımdaki yalnızlık ihtiyacımı ve öpüşme isteğini sinemada hatırladığıma işaret olsun” (50).

“Üstün Başarı dershanesinde kendi yaşında, tatlı, yumuşak ve yakışıklı bir çocuk vardı. Sürekli ona birlikte sinemaya gitmeyi, köşedeki çay bahçesinde oturmayı teklif ediyor, Füsun'u görünce heyecana kapıldığı ilk dakikalarda tutuklaşıp sessizleşiyordu” (59)

“O sinemada Füsun'un yanında oturmaktan çok memnundum. Bir gözümle perdeyi seyrederken, bir gözümle de sahneden sahneye Füsun'un gövdesinin dar tahta sandalyede kıpırdanışını, soluk alışverişlerini, Orhan Gencebay 'Kaderin böylesine yazıklar olsun' derken bakacaklarını üst üste atışını ve sigara içişini izliyor, onun perdedeki duygusallığı ne kadar paylaştığını tahmin etmeye çalışarak zevk alıyordum. Müjde ile evlenmek zorunda kalan Orhan'ın öfkeli şarkısı isyankar bir havaya bürününce bir an yarı duygusal, yarı alaycı bir bakışla Füsun'a dönüp gülümsedim. Filme öylesine kapılmıştı ki, bana dönüp bakmadı bile” (246).

“... bir yandan Füsun'un sandalyesinde kıpırdandığını hissediyordum. Daha sonra annelerinin kucaklarında film seyreden çocuklar uyuyakalınca ve ön sıradan perdedeki kahramanlara sürekli laf yetiştiren öfkeli sessizliğe bürününce, Füsun'un hemen yanı başımda duran ve sandalyesinin arkasına attığı kolunu tutmayı çok istedim” (246).

“Füsun'un kolu bana yakın değildi artık. Orhan Gencebay'ın sevgilisine 'Mutluluk senin, hatıralar benim olsun!' demesine, ön sıralardan biri 'enayi' diye bağırды, ama pek az kişi gülüşüp onay verdi ona. Hepimiz sessizdik. Yenilgiyi efendiye kabul etmenin bütün milletin en iyi öğrendiği, öğrenmek istediği bilgelik ve hüner olduğunu o sırada düşündüm” (247).

“Füsun'un yanında otururken, seyircilerle aramda bir kardeşlik duygusu olduğunu anlıyordum”. (247)

“Füsun, bütün bunların kocasını üzdüğünü düşünerek Feridun'a sokulunca içim yandı” (249).

“Ama film seyredirken karı kocanın birbirlerine sokulduklarını hissettiğimde, ... içim birden karariverirdi” (249).

“Hemen yanı başımdaki Füsun’un kucağında duran kazağın altında, karı kocanın el ele tutuştuklarını hissettim. ... Evli oldukları, bir yatağı paylaştıkları, birbirlerine dokunmak için başka çok fırsatları olduğu halde, bunu neden şimdi benim yanımda yapıyorlardı?” (250).

“... Şımarık bir zengin kızıyla, onu yola getiren şoförünün maceralarını Küçük hamımfendi filminde izlerken, kollarımız yine birbirine böyle değip yapıştı ve teninin alevi benim tenimi alevlendirince, gövdem hiç beklenmedik bir tepki verdi. Bir süre vücudumun edepsizliğine hiç aldırmadan onun tenine değmenin baş döndürücü tatlarına kendimi bırakmışım ki, birden ışıklar yandı ve beş dakika ara başladı. Utanç verici heyecanımı gizlemek için, lacivert kazağımı kucağıma koydum” (251).

“Sinemadaki kalabalığın ona bakması hoşuma gidiyor, bizi bir çift, bir karı – koca sandıklarımı hayal etmekten mutluluk duyuyordum” (251- 252).

“Füsun’un yanına sokularak oturmak tuhaf görüneceği için, arada boş bir sandalye bıraktım ve numaradan yaptığım küskünlük, serin rüzgârla birlikte, çimi ürperten buz gibi bir pişmanlığa dönüştü” (258).

“Füsun ile önce Galatasaray’da buluşup afişlere baka baka bir sinemayı seçer, bilet alıp, karanlık serin ve تنها sinemaya girer, perdeden yansıyan ışıkta arkalarda gözlerden uzak bir yere oturur, el ele tutuşur, perdedeki filme sonsuz zamanı olan insanların rahatlığıyla seyrederdik” (429).

“Füsun’un elini bulup tutmakta gecikince, Füsun’un güzel eli sabırsız bir serçe gibi kucağıma çıkmış, karnımın üzerinde, neredesin der gibi bir an açılmış, aynı anda elim ruhumdan da hızlı davranarak ona hasretle sarılmıştı (430).

“Sinemada elini tutarken, bazen Füsun’un hafifçe ürperdiğini hissedirdim. Bazen omzunu, hatta başını hafifçe benim omzuma dayıyordu artık. Bana daha çok yaslanabilsin diye koltuklara iyice gömülerek oturur, elini iki elimle tutar, bazen de belli belirsiz bacağımı okşardım” (434).

4. Gerçek Sinema Salonları ve Özellikleri

Orhan Pamuk sanki bir dönem raporu hazırlar gibi, 1975 – 1985 yılları arasında İstanbul’da faaliyet gösteren sinemalardan bahsetmektedir. Kemal’den daha doğrusu Pamuk’tan dönemin İstanbul sinema salonlarının adlarını, mimari özelliklerini, öğle vakti sinemaya gitmenin yaygınlığını, arka arkaya iki film gösterildiğini, film arası verildiğini, arada yenen çikolatanın markasını da öğreniyoruz.

“Öğle vakti çıktım, Site’ye gittim” (121).

“Birkaç gün sonra öğle vakti biraz oyalanırım diye gittiğim Konak Sineması’nın uzun ve geniş çıkış merdivenlerinden sokak seviyesine ağır ağır tırmanırken...” (158).

“Ağa Camii ile Saray Sineması arasında boşu boşuna aşağı yukarı yürüdüm...” (158).

“Onu Saray Sineması’nda iki film arasında, balkonda, benden dört sıra ötede, iki kız kardeşiyle Buz Serap marka buzlu çikolatalardan birini zevkle yalarken gördüğümde...” (159).

“İlk filminin Saray Sineması’nda yapılacak galasında, Füsun sahneye alkışlar arasında benim kolumda çıkacaktı. Araba da zaten Beyoğlu’ndan Saray Sineması’nın tam önünden geçiyordu işte” (230).

“Musalla taşının üzerinde yatmakta olan tabutun içinde, Beyoğlu’ndaki ünlü Bereket Apartmanı’nın sahiplerinden birinin yattığını söyledi. Bu binanın yerini tarif etmek için de iki bitişiğinde Atlas Sineması olduğunu söyleyince, kendimi Atlas Sineması’nda Füsun’un başrol oynadığı bir filmin galasında hayal eder buldum” (231 – 231).

“Beyoğlu’na çıkınca vitrinleri ışıl ışıl bulduğumu, sinemalardan boşalan kalabalık arasında yürümekten hoşlandığımı hatırlıyorum. ... Füsun ile kocasının beni evlerine, saçma sapan film hayallerine para yatrayım diye çağırdıklarını... Kafam o gece bir görüntüye takılmıştı: Filmimizin gala gecesi, Füsun elinde mikrofon, Saray Sineması’nın, yoksa yeni Melek daha mı iyiydi, ... herkesten çok bana teşekkür edecekti. Sanat filminin zengin yapımcısı olarak ben sahneye çıktığımda, etraftaki dedikodulardan haberdar olanlar, genç yıldızın, bu filmin çekimi sırasında prodüktöre aşık olup kocasından ayrıldığını fısıldayacaklar, sahnede Füsun beni yanaklarımdan öperken çekilmiş fotoğrafımız da bütün gazetelerde yayımlanacaktı” (238).

“Mesela Bakırköy’deki İncirli Sineması’nda Amerikan filmlerinden...” (249).

“Yaz sonunda Arnavutköy Çampark Sineması’nda...” (251).

“Saray’da saat 13.45’te yeni bir seans vardı. Sinemaya girip oturursam, içerisinin küf ve nem kokan serin karanlığında rahatlardım” (261).

“Beyoğlu’nda Saray Sineması’nda Kırık Hayatlar’ın gala gecesinin yapıldığı akşam, Çukurcuma’daki evde Keskinler’le birlikteydim” (382).

5. Yazlık Sinema Deneyimleri, Kemal’in Sinema Mekânlarına ve Yazlık Sinema Seyircisine Dair Bahsettiği Ayrıntılar ve Burjuvaların Bilmediği Öteki Türkiye’den Örnekler

“1976 yılının Haziran ortasından Ekim başına kadar, yazlık sinemalarda elliden fazla film gördük” (244).

“Yıllar sonra dut ve çınar ağaçları kesilerek üzerlerine apartmanlar dikilen, araba park yerine ya da yeşil plastik halılarla kaplı mini futbol sahalarına dönüştürülen bu büyük sinema bahçelerinin, kireçle badanalanmış duvarlar, imalathaneler, çökmekte olan ahşap konaklar ve iki üç katlı apartmanlarla ve sayısız balkon ve pencereyle çevrilmiş bu hüznü mekanların kalabalığı, her seferinde beni şaşırtırdı. Çoğu zaman seyretmekte olduğumuz melodramatik filmin kederiyle sandalyelerde çekirdek yiyerek oturan binlerce kişinin kıpır kıpır hayatıyeti, bütün o kalabalık ailelerin, başörtülü annelerin, sürekli sigara tütüren babaların, gazoz içen çocukların bekar erkeklerin insanlığı, filmin anlattığı şeyle birbirine karışırdı.

Şarkıları ve filmleri, plakları ve afişleriyle o günlerde bütün Türk milletinin hayatına girmekte olan yerli filmlerin ve müziğin kralı Orhan Gencebay ile ilk defa

işte böyle koskocaman bir Açık hava sinemasının perdesinde karşılaştım. Pendik ile Kartal arasındaki yeni gecekondular mahallelerinin arkasında, Marmara'ya ışıl ışıl Adalar'a ve duvarlarına çeşitli sol sloganlar yazılmış imalathanelere, fabrikalara bakan bir tepedeydik. Bütün çevremizi bembeyaz bir kireç rengine boyayan Kartal'daki Yunus Çimento Fabrikası'nın yüksek bacalarından çıkan pamuk gibi dumanlar, gecenin içinde daha da beyaz gözüküyor ve kireç parçaları film seyredenlerin üzerine masaldan çıkma bir kar gibi yağıyordu (245)

“Sıcak bir gece, Nişantaşı'nın arka sokakları ile İhlamur Kasrı'nın yakınlarındaki gecekondular arasında sıkışmış dar ve uzun bir bahçedeki Yeni İpek Sineması'nda dut ağaçlarının altında Aşkın Çilesi Ölünce Biter ile çocuk yıldız Papatya'nın oynadığı Kalbimin Feryadını adlı melodramları seyrettik” (248).

“Şehzadebaşı'ndaki küçük Yıldız Bahçesi Sineması'nın üç yanını tıpkı La Scala'daki localar gibi çevreleyen ve tıklım tıklım dolu olan balkonları biz seyircilere o kadar yakındı ki, Aşkın ve Gururum adlı aile filminde, zengin baba oğlunu azarladıktan (“o tezgâhtar parçası ile evlenirsen seni mirasından mahrum bırakır ve evlatlıktan reddederim!”) az sonra, balkonlardan birinde çıkan kavganın gürültüsünü bazılarımız filmdeki kavga ile karıştırmıştı. Karagümrük'teki kışık Çiçek Sineması'nın hemen bitişiğindeki yazlık Yaz Çiçek Sinema Bahçesi'nde ise, senaryosunu Damat Feridun Bey'in kaleme aldığı ve bize Xavier de Montepin'in *Ekmekçi Kadın* adlı romanının yeni bir uyarlaması olduğunu söylediği Simitçi Teyze adlı filmi seyrettik. Bu sefer başrolde Türkan Şoray değil Fatma Girik oynuyordu ve hemen yukarımızdaki balkona bir rakı sofrası kurup ailesiyle demlenen atletli ve şişman bir balkon babası, bu surumdan memnun olmadığını ikide bir ‘Türkan hiç böyle mi oynardı, geç kardeşim geç, hiç olmamış!’ diyerek ifade ediyordu. Balkon babası filmi dün akşam da seyrettiği için olacakları önceden bağıra çağırırsa bütün sinemaya aşağılayıcı bir dille ilan etti. ‘Şşşt sus da seyredelim’ diyen seyircilerle balkonundan ağız dalaşına girip filmi daha da aşağıladı” (248 – 249).

“Beşiktaş Çarşı içinde Kamburun Yeri olarak bilinen büyük bahçede (Yumurcak Sineması yazlığı) Fakir Bir Kız Sevdim'i seyrederken... (250).

“Pendik sırtlarındaki manzaralı sinemada seyrettiğimiz...” (252).

“Çetin'i Beşiktaş bahçe sinemalarında ne olduğunu öğrenmeye yolladım... Böylece son yaz akşamlarını, bahçe sinemalarında Füsün ve kocasıyla çok da eğlenmeden, fazla konuşmadan, küskünlük taklidi yaparak geçirdik... “ (258).

“Beşiktaş'taki Yıldız Sineması yaz sonunda o kadar boştu ki... “ (258).

“Dört gün sonra gittiğimiz Feriköy'deki Kulüp Sineması'nda film yerine, belediyenin yoksul çocuklar için düzenlediği cambazlı, hokkabazlı, dansözlü bir sünnet düğünü olduğunu, yataklara yatmış sünnet kıyafetli, asık suratlı çocukları ve başörtülü teyzeleri görünce sevinerek analdık” (259).

“Son olarak, Ekim başında Pangaltı'daki Majestik Bahçe Sineması'na gittik” (259).

6. Senaryo ve Yapım Sorunları ve Sansür Hakkında Gerçeğe Yakın Bilgiler

Film sektörü: Erler Film – Limon Film ve diğerleri.

“Feridun çok genç, ama bugün İstanbul’da en çok aranan senaryo yazarıdır” dedi Nesibe Hala. Simitçi Teyze’yi o yazdı” (223).

“Feridun Bey 22 yaşındaydı, sinema ve edebiyata meraklıydı, henüz çok para kazanamıyordu ama Yeşilçam için senaryolar kaleme almaktan başka şiir de yazıyordu” (224).

“Açgözlü olmayan, ciddi ve kararlı bir sermaye bulunursa, çok harika filmler yapılabileceğini, Füsun’un başrolü oynayacağı bir senaryo yazdığını ve ne yazık ki hiç para desteği bulamadığını da Feridun o sırada söylemiş olmalı” (229).

“Bir an zihnim aydınlandı ve Füsun’un ve kocasının beni film yapma hayallerine destek olacak zengin akraba olarak gördükleri için yemeğe çağdırlıkları sonucuna vardım” (229).

“Üç yıldır Yeşilçam’ın tam içindeyim, çok talihliyim. Herkesi tanıdım. Lambaları, dekorları taşıyarak set işçiliği de yaptım, yönetmen yardımcılığı da. On bir tane de senaryo yazdım. Konak Film’dekiler benim artık yönetmenliğe başlayabileceğimi söylüyorlardı ama ben öyle filmler çekmek istemiyorum” (239).

“1976 yazı boyunca, film konuşmak için birlikte pek çok Boğaz Lokantasına akşam yemeğine gittik. ... Yemeklerde kocasının film konularını ve hayallerini, Yeşilçam’ın ve Türk seyircisinin yapısı üzerine çözümlenmelerini, bir süre saygıyla ve şüphelerimi kendime saklayarak dinler; derdim aslında Türk seyircisine ‘Batılı anlamda bir sanat filmi hediye etmek’ olmadığı için, işi ihtiyatla yokuşa sürer; mesela yazılmış senaryoyu görmek ister, ama senaryo önüme gelmeden önce de başka konuya ilgi gösterirdim. Pek çok Satsat çalışanından daha zeki ve becerikli olduğunu keşfettiğim Feridun ile bir keresinde, ‘doğru dürüst’ bir Türk filminin maliyeti üzerine konuştuktan sonra, Füsun’un yıldız olması için Nişantaşı’nın arka sokaklarında küçük bir apartman dairesinin fiyatının yarısı kadar bir para gerektiği sonucunu çıkarmıştım, ama işlere bir türlü girişemememizin nedeni bu miktarın azlığı ya da çokluğu değil, haftada iki kere, film yapmak bahanesiyle Füsun’u görmemin acılarımı şimdilik yatıştırdığını anlamamdı” (240).

“Aman aman iyi olsunlar dedi annem. Çocuk filmcilerle, Yeşilçamcılarla düşüp kalkıyormuş diye duymuş, üzül müştüm” (244).

“Gördüğümüz filmlerin püf noktalarını, tam bir iyimserlikle fısıldar gibi anlatan Feridun’a dönüp hiç bakmadım” (248).

“Feridun’un ticari kaygılarla senaryoya koyduğu Füsun’un soyunacağı (bir kere sevişirken, bir kere Fransız ‘Yeni Dalga’ tarzı köpüklü küvette düşünceli bir şekilde sigara içerken, bir kere de rüyasında bir cennet bahçede gezinirken) üç sahne de zevksiz ve gereksizdi!” (283).

“... Sarhoş kalabalık beni de sanat filmi çekirtmek isteyen ‘iyi niyetli salak milyoner’ olarak şüphe ve alaycılıkla kabul etmişti” (284)

“Birkaç yıl içinde yalnız Salih Sarılı’nın değil, Pelür Bar’da tanışıp ahbaplık ettiğimiz oyuncuların büyük çoğunluğunun yerli porno film sanayinde çalıştığını, tıpkı insanın arkadaşlarının çoğunun gizli örgüt üyesi olduğunu öğrenmesi gibi şaşırarak öğrenmişim. ... Daha gözü kara ve para hırslısı oyuncular ve çoğu Pelür müdavimi olan başka bazı prodüktörler ise, tarihe ‘ilk Müslüman porno filmleri’ olarak geçmesi gereken yerli filmleri o günlerde çekmişlerdi” (286).

“... Bu ünlü prodüktör Atlas Sineması’nın üst katındaki bu ünlü yazıhanesinde otuz yaşından genç herhangi bir kadınla yalnız kaldığında, hemen kapıyı kilitleyip kadının ırzına geçer...” (286).

“Limon Film’in yazıhanesi Yeni Melek Sineması’nın hemen bitişiğindedi” (288).

“Panayot’un kahvesinde Erler Film’in toplantısı vardı” (294).

“Arada bir Limon Film yazıhanesinde buluşur, Sansür Kurulu’nun çıkardığı dertlerden...” (295).

“Feridun’un filmini çekebilmek için sansür Kurulu’nun onayını almak, bizi çok uğraştırıyordu. İster yerli ister yabancı, sinemalarda gösterilen bütün filmlerin sansürden geçtiğini, gazetede haberlerden ve anlatılan hikayelerden yıllar önceden biliyordum. Ama sansürün film işinin ne kadar büyük bir parçası olduğunu, ancak Limon Filmi kurduktan sonra fark ettim. Gazeteler sansür kurulunun kararlarından, Batı’da çok önemsenen ve Türkiye’de de haber olan bir film tamamen yasaklanırsa bahsediyorlardı yalnızca. Mesela Arabistanlı Lawrance filmi Türklüğe hakaret içerdiği için tamamen yasaklanmış, Paris’te Son Tango bütün seks sahneleri çıkarılarak hakikisinden de ‘sanatlı ve sıkıcı’ bir hale getirilmişti” (310).

“Hayal Hayati’ye göre, İslamiyet, Atatürk, Türk Ordusu, din adamları, cumhurbaşkanı, Kürtler, Ermeniler, Yahudiler ve Rumlar hakkında hoş gitmeyecek yorumların ve edepsiz aşk sahnelerinin dışında, Türkiye’de sinema aslında özgürdü. Ama bunun doğru olmadığını kendi de bilir, bazen gülerek söylerdi. Çünkü yarım yüzyıldır sansür kurulu üyeleri, yalnız devletin yasaklamak istediği, güç sahiplerini huzursuz eden konuları değil, kafalarına takılan ve sivri buldukları her filmi, her türlü gerekçeyle yasaklama alışkanlığı edinmişlerdi ve bu gücü Hayal Hayati gibi içlerinden gelen bir zevk ve mizahla kullanmayı da çok seviyorlardı. ... Mesela bir fabrika bekçisinin serüvenlerinin alaycılıkla ele alındığı bir film ‘Türk bekçilerini küçük düşürüyor’ bahanesiyle; evli ve çocuklu bir kadının başka bir adama aşkını anlatan film, annelik müessesesine saygısız yaklaştığı için; okuldan kaçan çocuğun mutlu serüvenlerini anlatan film ‘çocukları okuldan soğutuyor’ gerekçesiyle yasaklanmıştı” (311 - 312).

“Limon Film’in yazıhanesinde Feridun ile karşılıklı sigara içerek oturup Mavi Yağmur’u hangi aracı kişi sansürden geçirmemizin doğru olacağını pek çok kereler uzun uzun tartıştığımızı hatırlıyorum” (313).

“Daktilo Demir takma adlı, çok sevilen çalışkan bir Rum vardı. Onun sansüre takılmayacak senaryo hazırlama yöntemi, yazılmış her senaryoyu kendi daktilosuyla kendi üslubuyla yeniden yazmaktı. ... esas kahramanın filmin sonunda sansürcülerin takılacağı, seyircinin seveceği öfkeli, sert, eleştirel sözlerini dengeleyecek bayraklı, vatanlı, Atatürklü, Allahlı birkaç tatlı söz eklemeyi herkesten iyi becerirdi. Asıl hüneri, senaryodaki kaba ve aşırı her noktayı mizahla, hafiflikle ve tatlılıkla masalımsı bir hayat ayrıntısı haline getirmesiydi. Sansür Kurulu üyelerine düzenli rüşvet veren büyük film şirketleri, hiçbir sakıncası olmayan senaryolarını bile, sırf onun şekerli, büyümlü, çocuksu havası sinsin diye Daktilo Demir’e teslim ederlerdi. Yaz gecelerinde içimize işleyen masalımsı Türk filmlerinin o benzersiz şiirini Daktilo Demir’e borçlu olduğumuzu öğrenince,

Feridun'un da önerisiyle Füsün'u da aldık ve üçümüz 'Senaryo Doktoru'nun Kurtuluş'taki evine gittik" (314).

"Ülkenin bir iç savaşa doğru sürüklenmesi, patlayan bombalar, sokaklardaki çatışmalar, akşamları sinemaya gidenleri çok azaltmış, 'sinema sanayii'ni sarsmıştı. Pelür Bar diğer sinemacı meyhaneleri, gene her zamanki gibi kalabalıktilar, ama aileler akşamları sokağa çıkamadığı için, herkes ya reklam filmlerinde ya da her gün bir yenisi çekilen seks ve dövüş filmlerinde iş bulabilmek için çırpınıyordu. Büyük yapımcılar iki yıl önce sinemalarda mutlulukla seyrettiğimiz cinsten filmlere artık para koymadıkları için, Pelür Bar'daki sinemacı takımı arasında filmlere para yatıran, Limon Filmi destekleyen sinemasever zengin olarak önemimim arttığını hissederdim. O günlerde iyice uzak kaldığım Pelür Bar'a, bir akşamüstü, Feridun'un ısrarıyla gidince, içeride her zamankinden daha büyük bir kalabalık görmüş, daha sonra sarhoşlardan, işsizliğin sinemacı barlarına yaradığını, 'bütün Yeşilçam'ın içtiğini' öğrenmiştim.

O gece ben de mutsuz filmcilerle sabaha kadar rakı içtim. Tarabya'da Huzur Lokantası'nda, Füsün'a olan ilgisini gösteren Tahir Tan ile o gecenin sonunda tatlı tatlı sohbet ettiğimizi hatırlıyorum. Genç ve yeni oyuncuların sevimli Papatya ile de o gecenin sonunda, onun deyimiyile 'arkadaş olduk.' Birkaç yıl önce aile filmlerinde simit satarak kör annesine bakan ya da Hain Sühendan'ın oynadığı üvey annenin eziyetlerine gözyaşlarıyla katlanan masum kız çocuklarını canlandıran Papatya, şimdi herkes gibi hayallerini gerçekleştirememekten, işsizlikten, yerli porno filmlere dublaj yapmaktan şikâyetçiydi" (338).

"Akşam İstiklal Caddesi'ne çıktım, İstiklal Caddesi'nin boşluğuna şaşarak uzun uzun yürüdüm. Ucuz seks filmleri gösteren Saray, Fitaş gibi büyük sinemaların önünde bir iki huzursuz erkekten başka kimse yoktu" (347).

"Kırık Hayatlar, eleştirilenlerin alaycı, küçümseyici sözlerine rağmen, hem İstanbul'da hem de taşrada sinema seyircileri tarafından heyecanla karşılanarak gişe rekorları kırdı. Papatya'nın kara bahtından öfkeli ve kederli iki şarkıyla yakındığı son sahneler, özellikle taşrada kadınları ağlatıyor, genci yaşlısı pek çok insan nemli ve havasız sinemalardan ağlamaktan şişmiş gözlerle çıkıyordu. Son sahneden önce Papatya'nın neredeyse çocuk yaştaiken kendisini kandırarak namusunu lekeleyen kötü kalpli zengini yalvarta yalvarta öldürtmesi de coşkuyla karşılanıyordu. Film, artık 'terör yılları' diye anılan askeri darbe öncesi dönemde, sinemadan uzaklaşmış kitleleri en sonunda salonlara çektiği için de takdir ediliyordu." (383).

"Limon Film olarak ... Kırık Hayatlar'ın devamını çekmeye o akşam karar verdik. İkinci film bizim kararımız değil, Anadolu'daki sinema salonlarının ve dağıtımçıların kararıydı daha çok" (384).

7. Sinemaya Gitmenin Tuhaf Nedenleri

"Mükerrem hanımların evini merak ettim de geldim' dedi. Cemile hanım bir itiraf havasıyla. Pek bir şey anlamadım. Sinema bahçesinin içlerine baktığı aşağıdaki eski konakların birinde, Mükerrem hanım diye ilginç birilerinin yaşadığını düşündüm, bu evin içini birlikte seyretmek için Cemile hanımın yanına oturdum. ... Film başlayınca, Mükerrem hanımların evinin filmdeki ev olduğunu anladım.

Erenköy'deki paşazade bir ailenin ünlü köşküydü burası, çocukluğumda önünden bisikletle geçirdim. Yoksul düştükleri için eski ahşap yapının sahipleri, annemin de tanıdığı başka eski paşadazelerin yaptığı gibi, evlerini Yeşilçam filmlerine set olarak kiraya veriyorlardı. Cemile hanımın niyeti Aştan da Acı adlı filmi izleyip ağlamak değil, filmde kötü ruhlu, sonradan görme zenginlerin evi rolünü üstlenmiş eski paşa konağının ahşap kakmalı odalarını görmektir” (259).

“Fusun’un hastalığında Feridun da bize geldi. Üzüntüden yürüyecek mecali bile kalmayan kızımın koluna girip onu Beyoğlu’na sinemaya bile götürdü” (263).

“aşkımanın ve utancımın beni getirdiği yerde, daha da çok içime çekilmektenve sessiz kalmaktan başka hiçbir çarem yoktu. Bir hafta boyunca her akşam tek başıma sinemaya gittim. Ve Konak, Site ve Kent Sinemaları’nda Amerikan filmleri seyrettim. Sinema, hele bizimkiler gibi mutsuzlar aleminde gerçekliğin ve mutsuzluğumuzun doğru bir resmini vermek yerine, bizleri oyalayacak, mutlu edecek yeni bir alem yaratmalıdır. Film seyrederken, hele kahramanların yerine birini koyabilmişsem, dertlerimi abarttığımı düşünürdüm” (346).

“Keskinler’in filmlerden sonra yaptıkları sohbet, filmin kendileri üzerindeki etkisinden çok, onun ahlaki etkisi üzerine olurdu” (235).

“Grace Kelly hakkında çok şey işitmiş olan Fusun, bu filmleri hiç kaçırmazdı. Ben de Fusun’un Grace Kelly’nin kırılğan, çaresiz ama sağlıklı halini seyretmesini hiç kaçırmak istemediğim için her Perşembe akşamı Keskinler’in sofrasında yerimi alırdım. O Perşembe Hitchcock’un Arka Penceresi’ni seyrettik. Film içimdeki huzursuzluk duygusunu bana unutturacağına, tam tersi bir etki yaptı” (395).

Sonuç

Eserlerinde toplumsal gerçekleri post modern çerçevede evrensel temalarla birleştirerek başarılı bir şekilde okuyucuya sunan Orhan Pamuk, 2006 yılında Nobel Edebiyat ödülüne layık görülmüştür. Üstelik doğduğu topraklarda bu ödüle ulaşabilen ilk ve hali hazırda tek yazar olma unvanına da sahiptir. Yalın ve anlaşılır bir üslup ile romanlarında okuyucuya adeta bir sinema filmi seyrettiriyor hissi verebilen önemli yazarlardandır. Çalışmamız boyunca değindiğimiz, Pamuk’un romanlarındaki sinema-edebiyat ilişkisi, onun sinemaya olan aşırı ilgisi ve her iki sanata da fazlasıyla önem vermesi neticesinde çok fazla örnek barındırmaktadır. İstanbul’da başlayan olay örgüsüyle, roman boyunca İstanbul’un sokaklarını, kültürünü ve geleneklerini gözler önüne seren yazar, *Masumiyet Müzesi*’nde bu değerlerin korunması ve sürdürülmesi konusunda açık bir hassasiyet göstermiştir. Orhan Pamuk şehrin fiziki ve sosyal yapılarının korunmasında tutucu bir tavır sergiler. Bu bağlamda sinema kültürü de yazar tarafından dikkat çekici bir biçimde tasvir edilmiş ve eserin diğer birçok kitapta olduğu gibi bu kültürü işlemesi sağlanmıştır. Çalışmamızda, kitaptan alıntılar yapılarak ve edebi metinler kategorize edilerek sinema kültürünün birçok boyutu aktarılmıştır. Türk ve dünya edebiyatındaki etkisiyle, Orhan Pamuk’un edebi eserleri birçok araştırmanın materyali olmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akbulut, Hasan. “Sinemaya gitmek ve seyir: Bir sözlü tarih çalışması”. *Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırma Dergisi (EJOIR)* Cilt:2 Özel Sayı Ağustos, 2014.
- Ecevit, Yıldız. (1994). Orhan Pamuk’u Okumak. Gerçek Yayınevi: İstanbul.
- Halbwachs, Maurice. (2016). Hafızanın Toplumsal Çerçevesi, Les Cadres Sociaux de la Memoire. (Çev. Büşra Uçar), Heretik Yayınları: Ankara.
- Kırel, Serpil. (2005). Yeşilçam Öykü Sineması. Babil Yayınları: İstanbul.
- Randal, William Lowell: (2014). Bizi Biz Yapan Hikayeler, Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme. (Çev. Şen Süer Kaya). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Pamuk, Orhan. (1999). Öteki Renkler. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Pamuk, Orhan. (2010). Manzaradan Parçalar. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Susam, Asuman. (2015). Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema: 2000 Sonrası Türkiye Belgesellerinde Gerçek – Temsil İlişkileri. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Sarlo, Beatriz. (2011). Geçmiş Zaman. (Çev. Peral Bayaz Charum, Deniz Ekinci). Metis Yayınları: İstanbul.