

25. Sinemada Yazma Kuramı ve Yazma Eğitimi: *Dans la Maison*¹

Celal ASLAN²

Şayla YILDIRIM³

APA: Aslan, C. & Yıldırım, Ş. (2024). Sinemada Yazma Kuramı ve Yazma Eğitimi: *Dans la Maison*. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö14), 474-493. DOI: 10.29000/rumelide.1454403.

Öz

Dans la Maison; edebiyata meraklı bir öğrenci ve hayatını edebiyata adanmış bir öğretmenin yazma odağında gelişen diyalogları çerçevesinde kurmaca evrenin oluşum süreci, kurmaca ve olgusal gerçeklik ilişkisi, yazmanın yetenek ve bilgi boyutları gibi sanatsal üretimin farklı meselelerini konu edinen bir yapımdır. Tahkiyeye dayalı edebî metnin yazılma sürecinin, sinemaya yansıtıldığı sinema ürünlerinin sayısı oldukça fazla olmakla birlikte bu filmde yazma ve kuram bağıntısı, öğrenci-öğretmen rolleri merkeze alınarak işlenmiştir. Bu nedenle yazma kuramı ve yazma eğitimi ilişkisinin, bir sinema yapımı üzerinden nasıl gerçekleştirildiği *Dans la Maison* filmi örneğinde incelenmiştir. İngilizceye *In the House*, Türkçeye *Evde* ve *Başka Bir Hayat* başlıklarıyla çevrilen filmde edebiyat kuramı ve yazma bağıntısı, olay örgüsünü ve tematik yapıyı şekillendirdiğinden filmin analizinde ve yorumlanmasında doküman analizi yöntemi tercih edilmiştir. Filmin olay örgüsü ve tematik yapısı içerisinde yazma edimi, kimi zaman yazma ve teori ilişkisi etrafında görünür kılınmakta kimi zaman bilgi-yetenek karşılığında çatışan taraflarıyla öne çıkarılmaktadır. Bu çalışmanın amacı; *Evde* filmi, edebiyat kuramı ve gerçeklik bağlamında içerik çözümlemesine tabi tutmak ve senaryo metninden hareketle kurmaca gerçeklik ve olgusal gerçeklik ilişkisi odağında çözümlemektir. *Evde* filminin, edebiyat ve sinema ilişkisi bağlamında özellikle yazma eğitiminin kurmaca-dış gerçeklik çerçevesinde eğitsel kullanımına katkı sağlayabileceği düşünülebilir. Bu amaçla filmin yazma kuramı ve yazma edimi çatışmasını içeren her sahnesi titizlikle incelenmiş ve konu ile alakalı diyaloglar transkript edilmiştir.

Anahtar kelimeler: *Dans la Maison*, *Evde*, yazma kuramı, yazma eğitimi, sinema.

¹ **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Telif Hakkı & Lisans: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Kaynak: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Benzerlik Raporu: Alındı – Turnitin, Oran: %11

Etik Şikayeti: editor@rumelide.com

Makale Türü: Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 21.02.2024-**Kabul Tarihi:** 20.03.2024-**Yayın Tarihi:** 21.03.2024; **DOI:** 10.29000/rumelide.1454403

Hakem Değerlendirmesi: İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

² Doç. Dr., Van Yüzcüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü / Assoc. Prof., Van Yuzuncu Yil University, Faculty of Education, Department of Turkish Language and Literature Education (Van, Türkiye) celalasan@yyu.edu.tr, **ORCID ID:** 0000-0001-6729-4531, **ROR ID:** https://ror.org/041jyzp61, **ISNI:** 0000 0001 2164 6335, **Crossreff Funder ID:** 501100010760

³ Doktora Öğrencisi, İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sosyal Bilgiler Eğitimi Bölümü / Ph.D. Student, İnönü University, Institute of Educational Sciences, Department of Social Studies Education (Malatya, Türkiye), sailayildirim@gmail.com., **ORCID ID:** 0000-0002-5993-8605 **ROR ID:** https://ror.org/04asck240, **ISNI:** 0000 0001 0024 1937, **Crossreff Funder ID:** 501100011576

Writing Theory and Writing Education in Cinema: *Dans la Maison*⁴

Abstract

Dans la Maison (In the House), is a production delves into various aspects of artistic creation such as the formation process of fictional universe through dialogues evolving around writing between a literature enthusiast student and a teacher who devoted his life to literature, the relationship between fictional and factual reality, dimensions of talent and knowledge. Although the number of cinema products in which the process of writing a literary text based on narration is reflected in the cinema is quite high, in this film the relationship between writing and theory is handled by focusing on the roles of student and teacher. For this reason, how the relationship between writing theory and writing education is realized through a cinema production is examined is the example of the movie *Dans la Maison*. The relationship between literary theory and writing in the movie titled *Dans la Maison* has shaped the plot and thematic structure. Therefore, a document analysis method has been preferred for the analysis and the interpretation of the movie, since it influenced the narrative structure and thematic elements. Within the plot thematic structure of the film, the act of writing is sometimes made visible around the relationship between writing and theory, while at other times, it is highlighted with its conflicting aspects within the dichotomy of knowledge and skill. The aim of the study is to subject the movie *Dans la Maison* to content analysis within the context of literary theory and reality, and to analyse it based on the relationship between fictional reality and factual reality, using the screenplay text as a basis. It can be thought that the movie *Dans la Maison* could contribute to the educational use of writing, particularly within the framework of fiction-nonfiction reality, in the context of the relationship between literature and cinema. For this purpose, every scene of the film involving the conflict between writing theory and the act of writing has been meticulously examined, and relevant dialogues have been transcribed.

Keywords: *Dans la Maison*, *In the House*, writing theory, writing education, cinema.

Giriş: Kurmaca/Gerçeklik Kavşağında Sinema ve Edebiyat

Edebiyat ve sinema ilişkisi, sinemanın edebiyattan yararlanması ile sınırlı ve tek taraflı olmamıştır. Sinemanın ilk örneklerinden günümüze sinema-edebiyat ilişkisi önceleri edebî ürünlerin sinemaya aktarımı veya uyarlanması olarak görülmüştür. Zamanla bu tek yönlü ilişki edebiyatın sinemayı bir anlatım aracı olarak kullanmaya başlamasıyla çift yönlü “sembiyotik” bir alışverişe evrildi (Kayaoğlu, 2016, s. 23-35). Bu değişime paralel olarak edebî metnin yaratıcı yazar rolü, sinemada *yazar filmi* kavramına koşturularak ortaya çıktı. Yazar filmi kavramı, “*yönetmenin filme ilişkin tüm sanatsal ve estetik kararları verdiği, senaryoyu ve montajı belirlediği, bir anlamda bir roman yazarı gibi filmi kurguladığı yapıtları tanımlamak için kullanılıyor.*” (Kayaoğlu, 2016, s. 32). Yazar filmlerinde

⁴ **Statement:** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.

Conflict of Interest: No conflict of interest is declared.

Funding: No external funding was used to support this research.

Copyright & Licence: The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

Source: It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography.

Similarity Report: Received - Turnitin, Rate: 11

Ethics Complaint: editor@rumelide.com

Article Type: Research article, Article Registration Date: 21.02.2024-Acceptance Date: 20.03.2024-Publication Date: 21.03.2024; DOI: 10.29000/rumelide.1454403

Peer Review: Two External Referees / Double Blind

yönetmenin asal rolü öne çıkarılır ve yönetmenin ismiyle özdeşleşen yapım örnekleri ortaya çıkar. Yönetmenin bir yazar rolü üstlenmesinin yanı sıra edebî metnin nasıl kurgulandığı ve inşa edildiği konusu da sinemada temsil edilmeye başlar. Yazma üzerine filmler olarak ifade edilen bu tür filmlerde edebiyat ve yazma teorisi bağlamında kurgulanan senaryolar beyaz perdeye aktarılır. Bu filmlerde edebiyatın kurmaca evrenine kimi zaman kuramsal kimi zaman yazma pratiği açısından yaklaşıldığı görülür. Edebiyatla bağlantılı bu tarz filmlerde ünlü yazarların biyografilerinin de senaryolaştırıldığı çok fazla örnek vardır. Bu tür filmlere; *Misery (Ölüm Kitabı)*-1990, *Barton Fink*-1991, *Deconstructing Harry (Yaramaz Harry)*-1997, *Chinese Coffee (Çin Kahvesi)*-2000, *Quills (Düşlerin Efendisi)*-2000, *Finding Forrester (Forrester'ı Bulmak)*-2000, *Sylvia*-2003, *Secret Window (Gizli Pencere)*-2004, *Stranger Than Fiction (Lütfen Beni Öldürme)*-2006, *Adaptation (Tersyüz)*-2002, *The Hours (Saatler)*-2002, *The Ghost Writer (Hayalet Yazar)*-2010, *Midnight in Paris (Paris'te Gece Yarısı)*-2011, *Anonymous (Anonim)*-2011, *Dans la Maison (Evde veya Başka Bir Hayat)*-2012, *Ruby Sparks (Hayalimdeki Aşk)*-2012, *The Words (Çalıntı Hayat)*-2012 vb. yapımlar örnek olarak gösterilmektedir (URL1, 2023; Bulut, 2023).

Bu çalışmanın konusu yukarıdaki listede yer alan *Dans la Maison (Evde)* filmidir. Juan Antonio Mayorga Ruano'nun 2006 yılında yayımlanan *El Chico de la Última Fila (Son Sıradaki Çocuk)* adlı oyununu yönetmen François Ozon, *Dans la Maison (Evde)* adıyla 2012'de sinemaya uyarlamıştır. Film, gösteriminden bir yıl sonra yani 2013 yılında farklı kategorilerde toplam sekiz ödül almıştır (Yayla, 2023, s. 21; URL2, 2023). Helmut Kreuzer'in, ilk olarak 1981'de ortaya atılmış olduğu ve daha sonra geliştirdiği sinema ve edebiyat alanında yapılan uyarlama biçimlerini sınıflandırma şemasında "dokümantasyon olarak uyarlama" şeklinde adlandırılan uyarlama biçimi *Evde* filmi tanımlamada kullanılabilir: "Bu tür çalışmalarda uyarlamadan çok bir reproduksiyon söz konusudur. Bir tiyatro oyununun filme kaydedilmesi buna örnek gösterilebilir." (Kayaoğlu, 2016, s. 48-49). Oyun metni (*El chico de la última fila-Son Sıradaki Çocuk*) ile filmin (*Dans la Maison-Evde*) senaryosu arasında neredeyse hiç farklılık görülmemektedir. Oyun kişilerinin adları ve olay örgüsü değiştirilmemiş ve oyun beyaz perdeye senaryolaştırılarak aktarılmıştır (URL3, 2023).

Sinemanın gösterim/anlatım olanaklarından yararlanarak edebiyatın kurmaca evrenini konu edinen bir tiyatro oyunundan sinemaya uyarlanan bir film olarak *Evde*, sinema/kamera aracılığıyla edebî bir formun nasıl inşa edildiğini yazar-okur-eleştirmen figürlerini temsil eden üçgen içerisinde şematize eden bir yapıdır. Teorik perspektiften bakıldığında edebî eserde kurmaca gerçekliğin geleneksel tahkiyeden modern/postmodern anlatım biçimlerine doğru lineer bir çizgide evrilen ve dönüşen yapısında tanık olduğumuz değişim, sinema-edebiyat ilişkisini de etkilemiştir. Filmde; edebiyatın sözel olarak, sinemanın hem sözel hem de sahneleme yoluyla kurmaca gerçekliği aktarım biçimleri katışık bir yapıda sunulur.

1. Yöntem

Bu çalışmada yazma kuramı ve yazma eğitimi ilişkisinin, bir sinema yapımı üzerinden nasıl gerçekleştirildiğinin incelenmesi amaçlanmıştır. Türkçeye *Evde* olarak çevrilen filmde edebiyat kuramı ve yazma bağıntısı, olay örgüsünü ve tematik yapıyı şekillendirdiğinden filmin analizinde ve yorumlanmasında doküman analizi yöntemi tercih edilmiştir. Araştırılması hedeflenen basılı ve elektronik materyalleri titizlikle incelemek ve değerlendirmek için geliştirilmiş, nitel bir araştırma yöntemi olan doküman analizi, araştırılacak olgular hakkında bilgi içeren yazılı veya görsel materyallerin analizini içerir. Doküman analizinde yazılı kaynakların yanı sıra fotoğraf, video ve film gibi malzemeler de kullanılabilir. Bu bağlamda doküman analizi araştırmacının müdahalesi olmadan

kaydedilmiş ve niteliklerine göre yazı, görüntü, ses ve görsel-işitsel olarak ayırabileceğimiz materyalleri analiz etmek amacıyla kullanılabilir (Yıldırım ve şimşek, 2008; Büyüköztürk vd., 2016). Edebî metin yazma olgusunu öğretmen-öğrenci ilişkisi bağlamında işleyen bir yapım olması ve araştırma konusu ile ilgili temsiller içerdiği düşünöldüğünden *Evde* filmi amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Bu örnekleme yönteminde araştırmacı, konu ile ilgili bilgilendirici, benzersiz örnek olayları seçerek derinlemesine inceleme yapabilir (Neuman, 2010). Amaçsal örnekleme (purposive/purposeful sampling) çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların (information-rich cases) seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanır ve belli ölçütleri karşılayan veya belli özelliklere sahip olan bir veya birden fazla özel durumlarda çalışılmak istendiğinde tercih edilir (Büyüköztürk vd., 2016, s. 90). *Evde* filminde, kuramsal yaklaşımların soyutluluğunun, özellikle edebî bir metnin oluşumsal yapısını görünür kılma noktasında sinemanın olanaklarından yararlanılarak somutlaştırıldığı görülür. Edebiyat teorisinin okunurluktan izlenirliğe transfer edildiği filmde çok sayıda edebî teoriye referans yapılması edebî bir metnin yazımına dair zengin göndermeler içerir. Bu açıdan *Evde*, yazma pratiğini metinler arasılık ve anıştırma gibi anlatım teknikleriyle de senaryosuna dâhil eder.

Filmin amaçlı analizine yönelik olarak alan yazın incelendiğinde Türkçe literatürde herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Yayla (2023) tarafından hazırlanan *Fransız Sinemasında 2010-2015 Yılları Arası Tematik Yönelimler* başlıklı yüksek lisans tezinde filmin yalnızca kısa bir tanıtımı yapılmıştır. *Evde* filminin, edebiyat ve sinema ilişkisi bağlamında özellikle yazma eğitiminin kurmaca/dış gerçeklik çerçevesinde eğitsel kullanımına katkı sağlayabileceği düşünölebilir. Bu amaçla filmin yazma kuramı ve yazma eylemi çatışmasını içeren her sahnesi titizlikle incelenmiş ve konu ile alakalı diyaloglar transkript edilmiştir.

2. Olay Örgüsü

“Claude: Hayır, evin içinde olmak zorunda. Her şey evde yaşanmalı.”

Evde filmi, fragmanında “ilham peşinde bir öğretmen” ve “kabul görmeyi arzulayan bir öğrenci”nin yazma odağında kesişen hikâyesi olarak tanıtılır. Filmde üç farklı alt olay örgüsü birbirini sarmal bir biçimde takip eder: Germain ve Claude arasındaki ilişki, Rapha'nın ailesinin gündelik yaşamı ve Jeanne'in sanat galerisi dolayımında iş yaşamı. Germain ve Claude arasındaki ilişki Claude'un kaleme aldığı alt metinler çevresinde, Raphaların aile yaşantısı Claude'un yazdığı alt metinlerde ve Jeanne'nin iş yaşamı Germain-Jeanne çifti dolayımında aktarılır. Sözü edilen olay örgülerinin son ikisi, alt metnin kurmaca evreniyle ilişkilendirilir. Dolayısıyla filmin üst metni, Claude'un hikâyeleri merkezinde biçimlendirilmiştir.

Gustave Flaubert Lisesine Fransızca öğretmeni olarak atanan Germain'in portresi, ilk sahnede sergilenen okulun açılış toplantısındaki tutumuyla yansıtılır. Lise, tüm öğrencilerin üniforma giymesi için pilot okul olarak belirlenmiştir ve bu karar “cumhuriyetçi eşitliğin zaferi” olarak deklare edilir. “Yaz boyu Schopenhaur okudu[đu]” söylenerek pesimist bir karakter oluşuna atıf yapılan Germain'in, bu karara tepkisi -elindeki poğaçayı isteksizce yemesi- ilgisizlik ve hoşnutsuzluk şeklinde gösterilir.

Germain'in öğrenci yazılarını okuduğu ikinci sahne, filmin merkezî anlatısına giriş niteliğindedir. Germain, öğrenci yazılarını eşi Jeanne'ye âdeti üzere okur, Jeanne'nin öğrenci yazılarına dair yorumları kritik bir noktayı temsil eder: Germain ve Jeanne ikilisi, öğrenci yazılarını editoryal ve eleştirel açıdan değerlendiren roller sergilerler. Jeanne'nin rolü okur ve eleştirmen keyfiyetinde iken Germain editör rolünde öğrenci yazılarına müdahil olur. Germain, okuduğu abuk sabuk öğrenci yazıları için yaptığı “Tek

istediğim edebiyat zevki aşlamaktı. Ama elime geçen ne? Cep telefonu ve pizza. En kötüsü cahillik değil, gelecek. Onlar bizim geleceğimiz! Aşırı sağcı filozoflar barbar istilası hakkında kehanette bulunadursun... Barbarlar sınıfta!” yorumu filmin edebiyat eğitimine dair olacağı zannı uyandırır da senaryo bu beklentiyi pek de karşılamaz. Filmin merkezî izleği olan kurmaca ve gerçeklik bağıntısı, şaşırtıcı entrik unsurlar ve zengin metinler arası göndermelerle işlenir.

Germain, Claude Garcia adlı öğrencinin “Son Hafta Sonum” başlıklı yazısındaki yazma cevherini hemen fark eder. Filmin anlatı ritmi bu yazının sonundaki “Devam edecek.” ifadesiyle hız kazanacak ve filmin sonuna dek birbirini takip eden, Claude’un yazdığı hikâye pasajları senaryonun alt metnini oluşturacaktır:

Cumartesi günü ders çalışmak için Raphael Artol... Aklıma bu fikir geldi. Çünkü evinize girmek için hava müsaitti. Geçen yaz her öğlen evinize parktan bakmak için gittim. Ama bir gece hayal meyal anneni kaldırımdan ön tarafa doğru gelirken gördüm. Cuma günü Rafa’nın matematiğinin kötü olmasından faydalanarak ödevleri beraber yapmayı ve beraber ders çalışmayı teklif ettim. Açıkçası bu sadece bir bahaneydi. Eğer kabul ederse, ben Rafa’nın asla gelemeyeceği bir muhitte oturduğum için onların evine gideceğimizi adım gibi biliyordum. 11:00’de zili çaldım ve nihayet evin kapıları bana açılmıştı. Rafa’yı odasına kadar takip ettim, aynen hayal ettiğim gibiydi. Onu bir trigonometri sorusuyla baş başa bıraktım ve gidip bir kola getirme bahanesiyle evde keşfe çıktım. Tam da bu birçok kereler içinde olmayı hayal ettiğim evdeydim. Tahminimden çok daha büyüktü. Benim düşündüğüm ev her şeyiyle birlikte bunun içine dört defa sığardı. ‘Bugünük yeter’ diye düşündüm ve tam Rafa’nın yanına dönerken burnuma çok güzel bir koku geldi. Orta sınıf kadınlara özgü bir kokuydu bu. Koku beni oturma odasına kadar götürdü. Orada, kanepede oturmuş bir dekorasyon dergisinin yapraklarını çeviren evin sahibesi, Rafa’nın annesiyle karşılaştım. Kanepede aynı renkteki gözlerini kaldırıp bana bakıncaya kadar onu izledim. ‘Günaydın sen Charles mısın?’ Ah o sesi yok mu? Bu kadınlar konuşmayı nereden öğreniyor? ‘Hayır, ben Claude’ diye cevapladım. Üzerimden gözünü ayırmayarak ‘Lavaboyu mu arıyorsun?’, ‘Hayır mutfağı.’, bana eşlik etti. ‘Buz ister misin? Kendin alabilirsin. Kendi evin gibi davran.’ dedi ve koltuğunda dergi okumaya döndü. Rafa’nın odasına dönüp trigonometri sorusunu çözdüm. Bu yıl matematik dersine epey ihtiyacın olacak. (Devam edecek...).

Claude’a ait alıntılanan yukarıdaki ilk yazı, kurgusal açıdan oldukça iyi düzenlenmiş bir öğrenci yazısıdır. Bu yüzden yazı Germain ve Jeanne çiftinin ilgisini çeker ancak Jeanne, Claude’un bu yazıyla “arkadaşı ve [arkadaşının] annesiyle alay etmesine rağmen” Germain’in bu yazıya verdiği yüksek puana tepki gösterir. Claude’un kaleminden çıkan yazılar, filmin sonuna dek kesintisiz bir şekilde aktarılır. Jeanne tarafından ilk yazının içeriğinden duyulan rahatsızlığa, daha sonraki yazılara gösterilen “dikizleme (röntgencilik), oyun oynama ve mahremiyeti ihlal” tepkileri eklenir. Filmde odağa alınan Claude’a ait tahkiye, gündelik/gerçek yaşamdan alınan kesitler üzerine kuruludur ve baştan itibaren günlük hayata ayna tutar. Hatta bu yönüyle Claude’un metin parçalarını birer günlük olarak tanımlayabiliriz. Bu açıdan senaryoda alt metin olarak yer alan Claude’a ait bu öykü parçalarında Rafaların evi ve hayatları, gözetlemek/röntgen çekmek eylemi odağında tasvir edilir. Söz konusu öyküleme her ne kadar Rafaların evini ve yaşamlarını dikizlemek ağır bassa da sözcüğün ikinci anlamıyla “kadın” figürünü gizlice gözetlemek kurmaca metnin kurgusal devinimini sağlayan önemli bir itki olarak görülür. Filmde anlatıcı ve bakış açısı sorunsalına; gözetlemek/dikizlemek/röntgenlemek fiilleri ekseninde gönderimler vardır. Claude’un Rafaların yatak odasına girerek mahremiyet sınırını iyice aşması ve burada bulunduğu röntgen filmi (Esther’in belkemiği röntgeni) bu noktada metaforik bir işlev kazanır. Bu noktada; yazmanın söz konusu sınırları ihlali, kurmaca gerçekliği etik açıdan sorgulamayı gündeme getirir. Ancak Germain’in kurmaca metnin etik sınırları hususundaki tutumu ile Jeanne’ninki taban tabana zıttır. Plastik sanatlar ve edebiyat ilişkisi, Jeanne’in plastik sanat galericiliği ve Germain’in edebiyat öğretmenliği dolayımında filme konu olur. Filmde sanat ve edebiyatın işlevi, Germain ve Jeanne çiftinin profesyonel meslekleri perspektifinden sanatın işlevi bağlamında tartışılır:

Jeanne: Ne istediğini anlamıyorum.

Germain: Bu çocukta yazma becerisi var. Bilgiçlik taşıyor gibi görünebilir ama ben sadece edebiyat öğretmeye çalışıyorum ve bu vasıtayla hayattaki şeyleri de.

Jeanne: Hayat bu mu? Edebiyat bize bir şey öğretmez biliyorsun.

Germain: Ya öyle mi?

Jeanne: John Lennon'ı öldüren delinin cebinden ne çıkmış biliyor musun? 'Çavdar Tarlasındaki Çocuklar'. Sence o deliye edebiyat mı öğretmişler? Kocaman bir hiç!

Germain: Elbette senin sergiler bize daha çok şey öğretiyor.

Jeanne: Tam olarak aynı şey! Sanat bize hiçbir şey öğretmez.

Germain: Sanat bize dünyanın güzelliklerini gösterir.

Edebiyatın ve sanatın ne işe yaradığı sorununun tartışıldığı yukarıdaki sahnede, Germain ve Jeanne'nin sanata bakış açıları arasındaki karşıtlık, kurmaca gerçeklik (fictional reality) ve olgusal gerçeklik (factual reality) çatışmasına gönderme yapar. Hakikat ve sanat arasındaki ilişkiye dair Platon'la başlayan bu çatışma konusu, sanatın yararı ve işlevi üzerine kadim tartışmayı sahneye taşır. Germain, Aristocu bir bakış açısıyla sanatın faydası olduğuna inanırken Jeanne Platoncu anlayışla sanatın gerçeklikle/hayatla bağıntısının olmadığı fikrindedir. Filmde, sanatın bir şey öğretmeyeceği ile dünyanın güzelliklerini gösterme kapasitesi arasındaki iki zıt uç arasındaki tartışmaya değinilmesi kurguyu biçimlendiren bir öge olarak kullanılır. Germain'in düşünsel portresi; sanatın hayal gücünden doğan olgusal gerçekliğin tüm sınırlarını parçalayan "kurmaca gerçeklik"e inanan bir kişilik olarak betimlenir. Germain, sanata ve sanatsal yaratıma psikolojik olarak bağlanmış bir tiptir. Öyle ki Claude'un, matematik sınavında Rafhael Artol'un başarısız olması hâlinde Rafaların evine gidemeyeceğini ve bu nedenle yazamayacağını bahane etmesi üzerine Germain -işinden atılması riskine rağmen- matematik sınav sorularını çalmaktan çekinmeyecektir.

İkinci olay örgüsü Rafaların ailesiyle ilgilidir. Baba Rapha Senior, bir ticaret şirketinde satış elemanıdır. Baba ve oğlun basketbol tutkusu ortaktır. Baba Rafa ailesine düşkün bir baba ve iyi bir kocadır. Anne Esther, Claude'un tabiriyle "orta sınıf" bir ev kadınıdır. Esther'in evle özdeş varlığı, onu âdeta evin değişmez ve hareket etmez bir nesnesi kılar. Film boyunca Esther'i evin içinde, elinde *Le Journal de la Maison* adlı ev dekorasyon dergisi, perdeleri yenilemeyi ve evi dekore etmeyi planlamakla meşgul, yaşamından sıkı bir "orta sınıf ev kadını" olarak izleriz. Anlatının bu düzleminde, Rafaların 'evdeki yaşantı' ekseninde tekdüze yaşamları Claude'un perspektifinden subjektif bir biçimde aktarılır.

Üçüncü olay örgüsü Jeanne'nin sanat galerisindeki işiyle ilgilidir. Galerinin yeni sahipleri, çağdaş sanatın sadece saçmalık olduğunu ve galeriyi daha kârlı bir iş için kullanmayı düşünmektedirler. Jeanne'nin, galerinin yeni sahiplerini ikna etmek için bir ayı vardır ve bu nedenle Jeanne sanat anlayışına ters düşse de satılabilir sanat ürünleri bulmanın yollarını aramaya başlar. Jeanne'nin sanat galerisi dolayımındaki işiyle senaryoya eklenmesi edebiyat ve plastik sanatlar arasında karşılaştırma yapılmasına ve bu olay örgüsünü filmde işlenen yazma pratiği ve edebiyat bağıntısıyla ilişkilendirmeye zemin hazırlar.

Claude'un yazdığı hikâye pasajları, üç olay örgüsünü birbirine bağlar. Edebiyat ve plastik sanatların yaratım süreçleri Germain ve Jeanne sözcülüğüyle aktarılır. Jeanne, Claude'un edebî gelişimini bir okur olarak takip etmekle kalmaz, Germain aracılığıyla Claude'un yazma sürecine dolaylı olarak müdahale eder. Jeanne, Germain için endişelenmekte ve Claude'un yaptığı şeyin etik olup olmadığını sorgulamaktadır. Jeanne, Rapha'nın ailesinin Claude tarafından dikizlenmesini meşru bulmaz. Bir anlamda kurmacaya sınırsız bir özgürlük tanıyan Germain'in ahlaki pusulası olarak Claude'un

yazılarında Germain'in göremediği/görmek istemediği hususları dile getirir. Ancak Jeanne'in tüm uyarılarına rağmen Germain, kurmacanın hipnozuna kapılmıştır.

Buraya kadar özetlenen üç olay örgüsünden oluşan hikâyenin olası sonuna dair senaryo, Germain'in editoryal motivasyonuna karşın, Claude tarafından önceden ve bilinçli bir biçimde kurgulanmıştır. Claude, aslında yazarlığına müdahale etmeye çalışan Germain'in yönlendirmelerini kabul ederek tersine bir şekilde Germain'i manipüle etmekte ve kendisine yol gösterdiğini sanan Germain'i sezdirmeksizin kendi sonuna götürmektedir. Claude tarafından hikâyenin nasıl bitirileceğine dair birden çok senaryo kurgulanır. Claude, Germain'e önce birkaç son önerir:

Germain: Rafa'nın evine bir daha gitmeyecek misin?

Claude: Hayır. İstedğin bu değil miydi? Artık yalnız çalışıyorum. Matematik çalışıyorum. Matematik asla hayal kırıklığına uğratmaz.

- Seçenek A: Rafa, Claude'u öldürür.

- Seçenek B: Claude Rafa'yı öldürür ve Esther'le evde kalır.

- Seçenek C: Esther'in evi üçüyle beraber yanar.

Üç sondan birini seçip devamını kendin yaz.

Germain: Ama bunu sen yapmalısın. Bu benim hikâyem değil. Bunu ben yapmayacağım. İyi bir sonun sırrı nedir biliyor musun? Okur düşünmeli: Bunu beklemiyordum! Ve aynı zamanda başka bir şekilde de sonlanamaz.

Claude: - Seçenek D: Esther devamlı tekrar eder:

'Yalın ayak olsa bile yağmur dans etmeyecekti.'

Evde hayat, kocası ve oğluya beraber dayanılmaz hale gelir. Hiçbir şeyin anlamı yok. Çok bunalmış hisseder, taraçaya gider ve onu (Claude'u) parkta oturmuş beklerken görür. Ona doğru koşar. Kavuşurlar, öpüşürler.

Germain: Barbara Cartland tarzı.

Yukarıda sıralanan filmin sonuna ait seçeneklere karşın film, şaşırtıcı ve öngörülemez bir sonla bitirilir. Germain'e göre iyi bir sonun iki bileşeni vardır: Okuyucu, "*Bunu beklemiyordum ve yine de farklı bir şekilde bitemezdi.*" diye düşünmelidir, bu nedenle "*Bu iyi bir sondur. Gerekli ve öngörülemez. Kaçınılmaz ve şaşırtıcı.*" Claude'un önerdiği son'lar ise tam bir "*Barbara Cartland tarzı*" popülist seçimlerdir. Oysa Claude, filmin ta başında Jeanne'nin Germain'e söylediği "*Evet. Kullanılıyorsun. Sen edebiyat öğretmek istiyorsun ama bize ders veren o.*" öngörüsünü doğrular. Claude, kurguladığı sonu yazmıştır.

Claude, Rafaların evini anlatmayı bırakır. Kendi evi hakkında yazacak bir şeyi de yoktur. Claude'un yazdığı ancak Rafa'nın imzasıyla, Germain hakkında *Meşale* dergisinde yayınlanan eleştiri yazısından sonra bir de Germain'in matematik sınav sorularını çalmış olmasını Rafa'nın müdüre ihbar etmesi üzerine Germain'in lisedeki işine son verilir. Böylece Germain işini kaybeder. Germain'in işinden olması filmin sonunu hazırlayan ilk aşama olarak kurgulanır. Claude'un hikâyesinin son parçasından alıntılanan şu pasaj Claude'un baştan beri kurmaca evreni tek başına nasıl inşa ettiğini ve hikâyenin sonunu tasarlamış olduğunu göstermesi açısından önemlidir:

Bugün farklı bir gün. 06: 45'te kalktım **her zamanki gibi**. Babama kahvaltı hazırladım **her zamanki gibi**. Evden 08: 00'de çıktım **her zamanki gibi**. Bugün Çarşamba. 9'da İngilizce, 10'da Tarih, 11'de Fransızca ve sonra da Matematik dersim var. Ama bugün yön değiştirmeye karar verdim. Okula ya da Rafa'nın evine gitmiyorum. Bir son aramaya gidiyorum. Bay Germain için bir son. Öğretmenim için bir son... Bay Germain her şeyini kaybetti: Karısını, işini... Ama ben buradayım, yanında... Ona yeni bir hikâye anlatmak için. (Devam edecek...)

Claude'un yukarıdaki pasajda geçen “*her zamanki gibi*” ifadesi kendi eviyle ilgilidir. Kendi evinde yazılmaya değer bir şey yoktur. Claude'un, Rafaların evinden sonra Germainlerin evine girmesi; Germain-Jeanne çiftinin birlikteliğinin sonu olur. Böylece Germain, kaybettiği işinin ardından eşini ve evini de kaybeder. Burada gerçekleşen olaylar tahkiyeyi sona doğru götürür. Tekil olarak hikâye örgüsünü biçimlendiren üç evden sonra anlatılacak başka evler hikâyeye dâhil olur ve tahkiyenin süreksizliğini sağlar. Filminden geriye, anlatılacak olan ‘başka evler’ kalır ve bu iyi bir sonudur: “Gerekli ve öngörülemez. Kaçınılmaz ve şaşırtıcı.” Gerçekliğin, kurmaca karşısında mağlubiyeti, Germain'in gözetledikleri evlerdeki insanlar için söylediği “Matematik dersine ihtiyaçları olduğunu sanmıyorum.” onay cümlesiyle ilan edilir.

3. Teori ve Yazma

“*Claude: Sultan sensin, ben de senin Şehrazad'ınım.*”

Anlatı teorisi bir hikâyenin nasıl yazılacağını belirleyebilir mi? Bu soru *Evde* filminde, tahkiye yeteneği olan bir öğrenci ve teorik bilgiye sahip bir öğretmenin hikâye yazma odağında betimlenen yazma yeteneği-kuramsal bilgi ilişkisinin/geriliminin nasıl açıldığını konusunda önemli bir sorunsal olarak belirir. Öğretmen ve öğrenci arasında yazma sürecinde gelişen ilişki bilgi ve yetenek bağıntısının temsili olur. Germain, Claude'un yazma yeteneğini “hafta sonu” konulu yazı çalışması vesilesiyle keşfeder. Fakat anlatılan hikâyenin bu yazı ile başlamadığını, “*Geçen yaz her öğlen evinize parktan bakmak için gittim.*” diyen Claude'un hafta sonu yazısında anlattığı hikâyeyi bir yıl öncesinden tasarladığını öğreniriz.

Yazar rolü ile filmin ilk sahnesinde ortaya çıkıveren Claude'un tanıtımı, Germain ve Jeanne arasında geçen diyalogda verilir. Filmin uyarlandığı tiyatro oyununun adı *El Chico de la Última Fila* (Son Sıradaki Çocuk) bu diyalogda yer alan ifadeden mülhemdir. Claude'un öğrenci olarak sınıf içindeki portresi aynı zamanda öykülemenin anlatıcı ve bakış açısı öğelerine ima barındırır. Hikâye anlatıcısı olarak Claude için en uygun yer “son sıra”dır.

Germain: Konuşmuyor, sorun çıkarmıyor. Tek bir şey var her zaman en arkada oturuyor.

Jeanne: Sen de en arkada otururdun.

Germain: En güzel yer orasıdır değil mi? Herkesi görürsün ve seni kimse görmez.

Üst anlatıya konu olan “Tahkiye nasıl yapılır?” sorusu, alt metinde aşamalı olarak işlenir. Ancak dikkat çekici nokta, alt metnin “başına buyruk olması”dır. Germain aracılığıyla öykünün nasıl yazılacağı Claude'a dikte ediliyor olsa da alt metnin anlatsı bu direktiflere -kurmacanın doğası gereği- uymayı kabullenmez. Filmin derin yapısında işlenen kurmaca/dış gerçeklik karşıtlığı, bu noktada yazma ve teori karşıtlığı olarak ortaya çıkar. Öğrenci/amatör yazar Claude ve öğretmen/teorisyen Germain arasında hem kurgusal metin hem de yazma teorisi düzleminde kimi zaman örtük kimi zaman açıktan çatışmalar yaşanır.

Aziz Çalışlar, çatışma kavramını “Dramatik içeriğin temel ögesi; oyunda (eylemde) içerikli çelişme ve karşıtlıklardan doğan çarpışmanın dramatik anlatım biçimi.” (2004, s. 36) şeklinde tanımlar. Roman ve öyküde çatışma ögesi genellikle iç ve dış çatışma (Uç, 2006) veya kişinin kendisiyle çatışması, kişi-kişi çatışması, kişi-toplum çatışması, kişi-doğa çatışması olarak tasnif edilir (Meredith ve Fitzgerald, 2000, s. 141-152; Lukens, 2003, s. 99-105; Kanat, 2020, s. 372). Çatışma unsuru edebî metinlerde sahneleme tekniğiyle ortaya konur ve özellikle okurun ilgisini/merakını zinde tutmak amacıyla kullanılır. Aynı

işlevle sinemada da kullanılan çatışma sahneleri, izleyiciyi merak sokan ve gerilim içine çeken sekanslar olarak görülür. Çatışma öğeleri, bir sonraki sahnede gerçekleşecek olayın sebebi olarak olay örgüleri arasında diyalektik bağıntıyı sağlar. Böylece izleyicinin/okurun merak duygusu da tahrik edilmiş olur.

Evde filminde çatışma ögesi, sadece katılımcılar arasındaki gerilimi yansıtmak amacıyla kullanılmaz, aynı zamanda kuramsal olarak çatışma motifinin kurgusal işlevi iki sahnede söz konusu edilir. Çatışma unsurunun anlatıldığı ilk sahnede Germain, anlatı teorisinin “çatışma, merak ve sürpriz” gibi okuru etkileyen unsurlarına atıf yapar. Germain, Claude’un karı-koca Rafa çiftini dikizleyip konuşmalarına kulak kabarttığı hikâye parçası için Jeanne’nin yaptığı “*aile dedikodusu yapan bir kuzen gibi*” benzetmesini kullanır ve yazma konusunda Claude’un/anlatıcının kendi kendisiyle çatıştığı fikrindedir:

Germain: Sürprizin etkisini azaltıyor. Aile dedikodusu yapan bir kuzen gibisin. Kendimi bu romanı okuyan birinin yerine koyuyorum da...

Claude: Hikâyelerimi başka birisi daha mı okuyor?

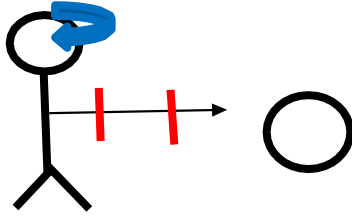
Germain: Elbette hayır. Henüz yeterince iyi değil. Kimseye göstermedim. Bunları yayınlamak için yeterince iyi değiller.

Claude: Kimseye gösterme!

Germain: Sadece diyorum ki eğer birisi bunu bir romanda okuyacak olsa sanırım eksik olan... Çatışmalar. İçeri gel. (Bir sınıfa girerler)

Germain: Bir karakterin bir hedefi var.

der ve tahtaya şu şekli çizer:



Germain: Ama yolunda bazı engeller var. Yolunda rakipleri, düşmanları var. Ulysses eve gitmek ister ama Cyclops onu öldürmek ister. Sirenle onu hipnotize eder, Maga onu kaçıtır. Bazen de çatışma kahramanla ve bir başkası arasında değil kendisiyledir. Şunlarda çatışmadan söz edilemez: ‘oturma odasını tekrar dekore etmek’, ‘serayla yapılacaklar’ ve Çin’deki trafik sorunu. Karakterin kendi iç çatışmasından söz ediyorum. Achilles! Achilles! ‘Truva’ya karşı mı savaşağım yoksa güzel Deidamia’ mı alacağım?’ İşte okuru meşgul edecek bir şey. Kahraman amacına ulaşmak için bu zorlukların üstesinden nasıl gelecek merak edersin. Milyon dolarlık soru, okurun hayal gücünü ele geçirecek soru: ‘Ne olacak?’ sorusudur. Bir dedektiflik romanı veya Shakespeare tiyatrosu yazmak için tek bir soru vardır: ‘Ne olacak sorusunu nasıl çözerim?’ Okura nefes aldırılmamalıdır. Okur, üzerinde baskı hissetmeli. Aynen Şehrazad’daki Sultan gibi: ‘Eğer sıkılırsam kelleni alırım!’ ama iyi bir hikâyeyse Sultan yelkenleri suya indirir. Sultan aynı herkes gibidir. İnsanlara hikâye anlatılması gerek. Hayat hikayesiz hiçbir şeye değmez.

Çatışmayı kişinin kendisiyle gerçekleşen bir iç çatışma olarak tanımlayan Germain, Claude’a hikâyesini sürükleyici bir anlatıya dönüştürmesini salık vermektedir. Yunan mitolojisinden Binbir Gece Masalları’na uzanan anlatı evreninde değişmeyen tahkiye ögesinin merak unsuru olduğuna değinen Germain’in beklentisi okuru cezbeden bir hikâye ortaya çıkarmaktır. Bu diyalogun ardından Claude, hikâyesinin bir sonraki kesitinde mahremiyeti ihlal ederek Rafaların evini keşfe çıkar. Germain’in

beklentisinin aksine tahkiyenin sınırları ihlal etmesi ve beklenmedik bir biçimde ilerleyişi kurmaca ve teori arasındaki çatışmanın hatlarını da açığa çıkarır. Claude, kurmaca evrenin sunduğu özgürlüğün sınırlarını bilinçli bir biçimde zorlamaktadır.

Defalarca matematik anlattıktan sonra Rafa'ya dört alıştırma verdim ve anne babasının yokluğundan faydalanarak yaptığım keşfi devam ettirdim. Yatak odalarına girdim. Çarpıcı orta sınıf kadın kokusu odaya akın etmişti. Rafa'nın babasının bilgisayar ekranında sırttan bir Çinli fotoğrafı vardı. XianXian bileklikleri projesi, XunXin mücevherat projesi, mülkiyet onayları, Rafa'nın tatil kartpostalları... ve aniden bir röntgen filmi buluyorum. Bir belkemiği. Bir kadınıninkine benziyor. Evet! Bu bir kadın belkemiği. Gardıropta 7 çift kadın ayakkabısı var. Eshter, onu kırmızı ayakkabılarıyla parkta yürürken hayal ediyorum. Sonra lavaboya gidiyorum. Rafa'nın babasının Eau Sauvage'ı. Tıraş malzemeleri, çatlak kremi, parasetamol, xanax. (Bu sırada Rafa'nın babası eve gelir. Claude, baba Rafa ve Esther arasında geçen konuşmaya kulak kabartır.) (Devam edecek...)

Claude'un, sınıf arkadaşı Rafa'nın annesi Esther'e duyduğu gayriahlaki ilginin emarelerinin iyice gün yüzüne çıktığı bu satırlar, çatışma ögesinin Claude'un kendisiyle ilgili olmadığını sezdirir. Aslında Claude'un öykülediği çatışmayı ilk önce keşfeden ve dile getiren 'gizli okur' Jeanne'dir. Germain'in kurmaca ile gerçeklik arasındaki çelişik durumu görmezden gelen tutumuna karşın Jeanne'nin önsözleri doğru çıkacaktır.

Jeanne: İnanırcı gelmedi.

Germain: Kim?

Jeanne: Esther.

Germain: Neden öyle söyledin? O kadar kötü mü?

Jeanne: Xanax bir antidepresan değil mi?

Germain: Ben de Temesta kullandım, buradaki diğer öğretmenlerin yarısı gibi. Onun olduğunu nerden çıkardın? Rafa'nın da olabilir.

Jeanne: Adam daha aklı başında gibi. Sorunları var evet. Ama o işini saplantı haline getirmişken kadının düşünecek hiçbir şeyi yok! Adam kadını giderek daha fazla ihmal ediyor. Artık onu fark etmiyor bile. Claude neden Rafa'nın babasının bilgisayarına bakmadı merak ediyorum. Belki de derinlerde onun ilgisini çeken Esther'dir. Esther'in Sırrı.

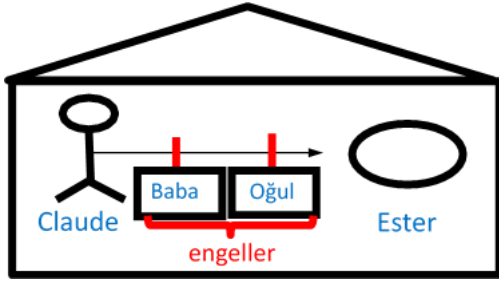
Germain: Ne sırrı? Her şey apaçık ortadayken.

Claude'un, Rafaların mahremiyetini ihlal eden tahkiyesinin ardından Germain ve Claude arasında geçen diyalogda teori ve yazma arasındaki gerilim tartışılır. Germain'in yazmanın teorisine inancı ve bağlılığı, Claude ile aralarındaki çatışmanın gizil dinamiklerinden biri olarak görünür. Claude, bilmiyor görünmeye devam etmekte ve Germain'i kurmacanın büyüsunün peşinden sürüklemektedir. Germain'in çizdiği çatışma şeması tek taraflı ve kişiye dönük bir mahiyettedir. Filmin ilerleyen kesitinde Claude'un çizdiği çatışma şeması, Greimasçı yaklaşıma gönderme yapar. Öyküsündeki çatışmayı Claude; Greimas'ın üç eylemci modeli olan özne-nesne, gönderici (eyleme geçiren)-alıcı, destekleyici-engelleyici (karşı koyucu) (Moran, 1994, s. 179; Yüksel, 1995, s. 60-61) bağintısı odağında konumlandırır. Aslında bu sahne Claude'un yazma teorisine öyle yabancı olmadığını da sezdirir. Filmde Claude rolünün sergilediği sinsî ve alaycı jest ve mimikler, Jeanne'nin "*Evet. Kullanıyorsun. Sen edebiyat öğretmek istiyorsun ama bize ders veren o.*" öngörüsünü bir kez daha doğrular.

Claude: Belki bir sahne eksiktir. Claude'daki değişimi anlatan bir sahne.

Germain: Hiçbir şeye eksik deme. Aksine çok fazla var, taşıyor. Esther'den çok bahsediyorsun. Ya şu röntgen filmi? Duygusal ve manipülatif! Claude ciddi ciddi onu kanser yapmayacaksın değil mi?

Claude: Claude'un karakteri Esther'i istiyor. Ama önünde engeller var.



Milyon dolarlık soru: ‘Ne olacak?’

Germain: Sonra ne oluyor? Esther’i motel odasına mı atacaksın?

Claude: Hayır, evin içinde olmak zorunda. Her şey evde yaşanmalı.

Germain: Bence elinde ne olduğunu bilmiyorsun. Yazmak istiyor musun Claude? Bir orta sınıf hicvi, fotoroman... bir travesti ya da nehir roman?

Claude: Bir ne?

Germain: Almanca bildiğini sanıyordum. Zerstörung, hoffnung falan yazmışsın.

Claude: Babamdan öğrenmiştim. Gençken Berlin’de yaşamış. Aynı zamanda bana Klee’nin kim olduğunu da anlattı.

Germain: Sahi mi? O zaman yazdığın şey bir nehir roman hikâyesi. Genç bir adamın olgunlaşma hikâyesi. Bunu anlatmak istediğini düşündüm. Bir çocuğun olgunluğa geçiş süreci. Artık ne istediğini anlamıyorum. Claude bana ne yapmak gerektiğini söyle.

Claude: Ne istediysen usta. Sultan sensin, ben de senin Şehrazad’ım.

Germain: Annen yaşında bir kadının düş kırıklığıyla alay etmeni hiçbir zaman istemedim. Ve bana usta demeyi bırak!

Germain’in, Claude’un tahkiye tarzını editoryal tanımlama çabası birçok edebî kurama atıf barındırır. Germain’in “orta sınıf hicvi, fotoroman, nehir roman” arasında salınan kararsız tanımlamaları, Claude’un inşa ettiği kurmaca evrenin muğlaklığını enikonu derinleştirir. Germain’in “Genç bir adamın olgunlaşma hikayesi. (...) Bir çocuğun olgunluğa geçiş süreci.” diye tanımladığı nehir roman’ın karşılığı –Almanca literatürde- “bildungsroman”dır. Bilindiği üzere “*Alman edebiyatının dünya romanına katkısı olarak nitelendirilen*” bildungsroman, “*bir insanın akıl ve duygu gibi manevî yeteneklerinin işlenişini, onun yaşadığı çağ ve toplumun istediği biçime girmesini, bu oluşuma katkısı olan maddî ve manevî etmenleri, geçirilen aşamaları sonunda da ulaştığı kişiliği konu alır.*” (Aytaç, 1990, s. 276). Oysa Germain’in yakıştırdığı bu tanımların tamamı Claude’un metni için geçersizleşir. Metnin türünü belirleme sorunu içinde bocalayan Germain’e “Sultan sensin, ben de senin Şehrazad’ım.” cümlesiyle yanıt veren Claude hikâye yazma sürecini bilinçli bir biçimde inşa ettiğini alaycı bir dille açığa vurur. Hikâyeci Claude, kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırları bile isteye zorlarken Germain esnek olmayan kuramsal perspektifi yüzünden kurmaca evreni inatla dış gerçeklikle tanımlamaya ve kuramsal bir düzleme oturtmaya çabalamaktadır. Aslında Germain yirmi yıl önce *Fırtınanın Çocukları* adlı bir aşk hikâyesi yazmıştır ancak kendi kitabını beğenmediği ve başarısız olduğunu düşündüğü için yazmayı bırakmıştır. Filmde Germain portresine eklenen bu bilgi; teori bilgisinin yazmak için tek başına yeterli olmadığını, bununla birlikte yeteneğin de çok önemli bir nitelik olduğunu aktarmak işleviyle kullanılır. Çünkü Germain, Claude’da yazma yeteneği keşfetmiştir. Filmin sonuna doğru Claude’un, Germainlerin evine gittiği sahnede öğretmeninin kitabından haberdar olduğunu öğrensek de bu kesitten çok önce Claude hikayesinde “Fırtınalı gecelerde bütün çocuklar en az bir kez rüya görür.” cümlesini sarf etmiştir. Senaryoya zekice yerleştirilen tüm bu örtük göndermeler, yazar kimliği ile Claude’un tekinsizliğini ima ederken kurmacanın; olgusal gerçekliği dilediği gibi ters yüz edebileceğini bir kez daha gösterir. Zira

kurmaca metin yazarının niyetini keşfetmek imkânsıza yakındır. Kurmacanın özgürlüğü ve sınırsızlığı filmde bu tür göndermelerle sezdirilir.

Filmde bir diğer çatışma ögesi, kurmaca ve gerçekliği temsilen sanat-matematik karşıtlığında sergilenir. Matematik ve edebiyat ilişkisi, derin yapıda Platoncu perspektiften açılır. Felsefe-şiir bağıntısı düzleminde sanatın Platoncu yorumu; kurmaca gerçekliği, felsefenin ve matematiksel mantığın kontrolü altında tutmayı amaçlar (Ülger, 2013; Güngör, 2019). Bu bağlamda sanat-matematik karşıtlığı, senaryo metninde bir laytmotif olarak kullanılır. Claude'un bir yaz öncesinden girebilmenin yolunu bulmak için gözetlediği Rafaların evine girmesi sınıf arkadaşı Rafa'ya matematik dersi vermeye başlaması sayesinde mümkün olur. Rafaların evi olmaksızın yazmaya devam edebilmesi, matematik dersi olmasa mümkün olmayacaktır. Germain'in, Claude'un inşa ettiği kurmaca evrenin devamı uğruna matematik sorularını çalması, matematiğin kurgusal yapıdaki işlevine güç katar. Kurmaca gerçekliğin karşıtı, matematiktir. Hikâye yazmak, hayal kurmak ve gerçekliğin dışına çıkmaktır. Matematik, realiteye dönüştür ve rasyonaliteyi temsil eder; "[Platoncu] dönemeç, hakikat ve varlığın fikrî olarak yorumlanması yani şiirin matematik lehine feshedilmesi, sürülmesidir." (Güngör, 2019, s. 425). Bu nedenle matematik filmde tekrar edildiği üzere "hayal kırıklığına uğratmaz."

Germain: Rafa'nın evine bir daha gitmeyecek misin?

Claude: Hayır. İstedğin bu değil miydi? Artık yalnız çalışıyorum. Matematik çalışıyorum. Matematik asla hayal kırıklığına uğratmaz.

Filmde matematik/sanat çatışması, nesir-şiir çerçevesinde de konu edilir. Filmin henüz ilk sahnesinde Germain, öğrencilerden yazı çalışması olarak bir şiir istemediğini sadece bir düzyazı istediğini belirtir. Edebiyat, Germain'in zihin dünyasında tahkiye demektir. Şiire uzak durması onu kurmaca gerçeklik açısından realizme yaklaştırır. Claude'a önerdiği yazarlar Dostoyevski, Çehov, Dickens ve Flaubert'tir. Bu isimlerin ortak tarafı realist roman ve hikâye yazarı olmalarıdır.

Germain: Dostoyevski'nin sırrını biliyor musun? Dehasını? Zavallı ve rezil sıradan insanları unutulmaz karakterlere dönüştürmesidir. Anladın mı? Ama ihtirasla yapmak istediğin onları karikatürize etmekse...

Claude: Gördüğümü tasvir etmek için onlara yakından bakmak istiyorum.

Germain: Tüm görebildiğin çirkinse, mükemmelse değiştirebilirsin... değiştir gitsin. Ama bu senin isteğin olmayabilir. Sana bazı hikâyeler getirdim. Çehov, Dickens ve dahi Flaubert: Madam Bovary.

Claude, filmin ilerleyen kesitlerinde Esther için bir not kâğıdına yazdığı şiirden söz eder. Germain açısından hikâyeye şiirin dâhil edilmesi "kötü bir komedi"dir. Claude'un yazdığı pasaj üzerinden sanatta gelenek ve modernizmin karşı karşıya getirildiği bu kesitte Germain'in sanat anlayışının klasik sanattan yana olduğu, modern sanat anlayışına hakaret edecek kadar radikal bir gelenekçi olduğu belirginleşir.

[Claude'un hikâyesi]: Yeniden beraber oturmuş parka bakıyoruz. Esther elma yiyor. Gökyüzüne bakıyor... Park gündüz ve gece çok farklı. Annemin beni oynamaya getirdiği bir cumartesi öğleden sonrasını hatırlıyorum. Bugün torbacılar güpegündüz işlerini ve emekliler de Thai Chi yapıyor. ...Esther'e bak, cildi pürüzsüz görünüyor. Bir içim su... Öğleden sonra sonbaharın sarı yaprakları içinde yalın ayak dans ettiğini hayal ettim.

Germain: 'Sonbaharın sarı yaprakları içinde!' Şeftali suyuyla kafayı mı buldun? Ve elma da elmadan başka bir şey olmayan bir sembol mü? 'yalın ayak', 'sarı yapraklar'... Bu çağdaş sanatın bir kataloğu!

Claude: Ne demek istiyorsunuz?

Germain: Ne olduğunu bilmiyor musun? Göstereyim. Fen Tang: 'Varoluş'. Eserlerinde ne mi görüyorsunuz? Doğu ile Batı arasındaki sahipsiz topraklarda doğmuş sükûnet. Bu varlıklar sessizce savaşıyor... Dünyanın gürültüsü... Kulakları sağır eden feryat... Zaman. Eserleri duyumsal birer yol.

Bunlar kelimelere hizmet edebilir: Edebiyatın en kötüsü... Bir çağdaş sanat kataloğu, bu satış için bir icat! Şuna bak, şuna bak! (Elindeki dergiyi gösterirken) Olamaz! Hastalar için sanat! Sanat diyorum çünkü öyle yazıyor. Buna ancak bok denir! (duraksar). ‘Sonbaharın sarı yaprakları içinde yalın ayak dans ettiğini hayal ediyorum.’ Hayır Claude, bu doğru yaklaşım değil. Bunu biliyorsun.

Claude’un, Esther’le ona yazdığı şiiri hakkında yaptıkları aşağıdaki konuşma kuramsal açıdan ne yaptığının bilincinde olan bir yazar portresine işaret eder. Claude, Germain’in göremediği kadar edebî teoriye vakıftır. Okurun edebî metni alımlama derecesi, metinden ne anladığı değil ne hissettiği ile ilgilidir.

Esther: Dün gece uyuyamadım Claude. ‘Yalın ayak olsa bile yağmur dans etmeyecekti.’ Bu ne demek?

Claude: Bir anlamı yok. Sen ne hissedersen. Okur üzerindeki etki.

Claude’un yazdığı hikâye metinlerinin senaryoda eksiksiz verilmesine karşın şiir metninden yalnızca imgesel bir cümlelerin aktarılması ve özellikle Esther üzerindeki etkisine yapılan vurgu, Claude’un şiiri bir “baştan çıkarma” aygıtı olarak kullandığına işaret eder. On altı yaşında bir genç olan Claude, bir taraftan Germain’i hikâyesinin sihrine kaptırırken diğer taraftan orta yaşlı bir kadın olan Esther’i şiirin büyüüsü ile baştan çıkarmaktadır. Claude’un hem hikâye hem de şiir dolayısıyla yazının sihrini “baştan çıkarma” oyununa dönüştürmesi hikâyesine kattığı öznelere ironik bir dramaturji eylemi gerçekleştirdiğini gösterir. Claude’un giriştiği baştan çıkarma eylemlerinin doğasında içkin bulunan suç unsuru aslında yazma edimiyle ve sürdürdüğü tahkiyenin estetik boyutuyla ilişkilidir. Baudrillard’ın baştan çıkmanın/çıkarmanın bu yönüne dair “Tıpkı bütün suçlarda olduğu gibi, bütün baştan çıkarma süreçlerinde de kişisiz bir şeyler vardır; ritüele, öznelüstü olana ve şehvetüstü olana dair bir şeyler vardır; yaşanmış olan tecrübe, hem baştan çıkaran erkek hem de onun kurbanı için bilinçdışı bir yansımadır. Konusu olmayan bir dramaturgidir. Konuların kendilerini tüketmelerine yol açan belli bir biçimin ritüele dayanan alıştırmasıdır. Bu yüzden de, bir bütün olarak hem bir sanat eserinin estetik biçimini hem de bir suçun ritüele dayanan biçimini kapsar.” (2014, s. 124) yorumları düzleminde *Evde* filminde ‘baştan çıkarma’ eyleminin tensel olmadığı söylenebilir. Zira Claude’un Esther’e karşı içine girdiği baştan çıkarma oyununda tensellikten irak ve alaycı bir keyfiyet gözlenir. Zira baştan çıkarmanın verdiği ‘tinsel’ zevk’ tenselliğe karşın daha baskındır.

Claude’un sınıf arkadaşı Rafa’nın düzmece intiharını kurguladığı öykü bölümü, tahkiyenin oyuna dönüştürüldüğü bir diğer kesittir. Bu kesitte Claude, yazma kodlarını paylaştığı Germain’in intihar örgüsüne öfkeleneyeceğini hesaba katmıştır.

[Claude’un hikâyesi]: Bu öğlen güneş bacaklarında ve gerdanında parlıyordu. Dünyanın en sıkıcı kadını uyudu. Huzur içinde uyumasını izliyorum. Hafifçe nefes almasını duyuyorum ve tekrar ona karşı derin bir arzu duyuyorum. (Bu sırada bir ses gelir. Claude bakmaya gider. Rafa odasında tavana asılarak intihar etmiştir) ... Rafa! Neden seni seçtim? Çünkü farklı olduğumu düşündüm. Sıradan bir çocuksun. Peki neden? Bir öpücük yüzünden mi?

Yazıyı okuyan Germain çok endişelenir. Sınıfa girdiğinde sınıf arkadaşlarına ve Claude’a Rafa’yı sorar ama olumsuz yanıt alır. Rafa okulda yoktur. Germain hemen lisenin sekreteri Anouck’a gider ve Rafa Artol’la ilgili bir haber alıp almadığını sorar. Olumsuz yanıt alan Germain, Anouck’a Rafa’nın ailesini arattırır. Rafa’nın grip olduğunu, bu yüzden okula gelemediğini öğrenir. Germain sınıfa döndüğünde dersi iptal eder, tüm öğrencilerin dışarı çıkmasını, Claude’un ise kalmasını ister.

Claude: İntihar sevmeyeceğini biliyordum o yüzden değiştirdim bile.

Germain: Çok ileri gittin. Eve girdin, çocuklarını toplumdan uzaklaştırdın, anneyi baştan çıkardın. Arzularınla hikâyeyi karıştırıyorsun.

Claude: Ne olmuş? Bana öğrettiğiniz bu!

Germain: Okuldan biri veya Rafa'nın ailesi şimdi yazılarını okusa... çok tehlikeli olur. Senin için de benim için de.

Claude: Durmamı ister misiniz?

Germain: Evet.

Claude: Biraz geç olmadı mı? Beni teşvik eden sizdiniz.

Germain: Alıştırma bitti. Üzgünüm Claude. Belki de ben hatalıydım.

Claude: O sabahı hatırlıyorum. Okula döndüğünüzden sonraki gün. Tüm kitaplarımı atmak üzereydim. Bu boktan okuldan ayrılıyordum. Ama bizden bir kompozisyon yazmamız istendi. 17 aldım ve şimdi duramam.

Germain: Yazmayı bırakamıyor musun? Kendin hakkında, ailen veya herhangi bir şey hakkında yaz. Ama Rafa'yı unut.

Claude: Bu karakteri seviyorum. Senin sayende sevmeyi öğrendim! Onları yazmaya devam etmek istiyorum.

Germain: O halde ben okumayı bırakıyorum.

Claude sınıftan çıkarken Germain'e "Gerizekalı!" der ve son yazdığı yazıyı çöpe atar, Germain'in yazıyı okuyacağından emindir oysa. Germain çöpteki kâğıdı çıkarır ve okumaya başlar. Esther ve baba Rafa arasında bir diyalog vardır; baba Rafa, Esther'e işten ayrıldığını söyler; Esther de ona hamile olduğunu. Bu sırada içeri giren oğul Rafa ise gerçek bir matematik hocası istediğini, Claude'u ise artık görmek istemediğini söyler. Anne, baba ve oğul sarılarak gülümserler. Claude sahneye girer ve "Bak gülümsüyorlar. Yeniden kurulmuş mükemmel bir aile tablosu. Bir yıl önce bu eve girmek istedim. Kendimi tanıştırmayı başardım. Sıradan aile. Yakından izledim. Onlardan birisi olabileceğimi düşündüm. Ama bugün evde bana yer olmadığını düşünüyorum." diyerek Rafalara dair tahkiyesine nokta koyar.

Filmde yazma ile ilgili bir diğer öge senaryonun başat motifi olan 'ev'dir. Evin uzamsal olarak filmin kurgusunu biçimlendiren işlevi, Claude için psikolojik olduğu kadar yazma pratiği açısından da laytmotif niteliği taşır. Filmin son sahnesinde Claude'un söylediği "*İçeri girmenin her zaman bir yolu vardır.*" cümlesi, filmin öyküleme stratejisinde kilit rol oynar. Claude'un, mekânın işlevini ortaya koyan ev'e dair cümleleri senaryonun omurgasını oluşturan sözsel yapıyı kurar. Her şeyin 'evde' olma zorunluluğu, Claude'un tahkiye tarzını biçimlendiren en önemli etkidir. Ev olmazsa Claude yazamayacaktır:

Germain: Yazmak için o eve gitmek zorunda değilsin, hayal gücünü...

Claude: Denedim ama olmuyor. Onları görmem, onlarla birlikte olmam gerek.

Claude'un kaleminden çıkan alt metinlerde evin/evlerin merkezî işlevi, kronolojik bir anlatı yapısı içerisinde ortaya konur: Rafaların evi, Claude'un babasıyla yaşadığı ev, Germainlerin evi ve filmin sonunda gösterilen "başka evler". Filmde, Bakhtin'in kronotop terimine (Jahn, 2012, s. 106) denk düşecek şekilde mekân ve zamanın sıkı bir ilişki içinde olduğunu söyleyebiliriz. Tahkiye hem zamansal hem de mekânsal düzleme koşut bir biçimde ev/ler odağında aktarılır. Claude'a ait alt metinlerin olay örgüsüne yerleştirilen mekânın/ev'in işlevi, üst anlatıya konumlandırılan anlatı stratejisini destekler. Mekânın, edebî bir metinde eksiksiz bir tasvirini yapmak olanaksız iken mekânı en küçük ayrıntısına kadar kamera aracılığıyla betimlemek oldukça kolaydır. Bu nedenle Claude'un yazılarında evin tasviri oldukça sınırlı bir biçimde sözel olarak anlatılırken ev; anlamsallaştırılma'ya (semanticization) tabi tutulur ve ev-aile ilişkisini barındıran 'anlam yüklü mekân'a dönüştürülür (Jahn, 2012, s. 109).

Ev'in, senaryonun merkezî motifi konumuna taşınması; Germain'in, Öğrencilerinden "mutlu, farklı, normal, iyi, küçük ve harika" sıfatlarını kullanarak bir kompozisyon yazmalarını istemesiyle ve Claude'un ikinci yazma ödevi olarak yazdığı bu ödev yazısıyla enikonu baskın konuma geçer. Claude, Rafa'nın ailesini/evini verilen sözcükler bağlamında konu edindiği ikinci yazısında, Rafa'yı daha doğrusu Rafaların evini öngönderim yaparak yoksunluğu duyumsanan annenin de bulunduğu normal bir aile evini merak ettiği için seçmiştir. Zira filmin ilerleyen kesitlerinde Claude'un annesiz bir evde yaşadığını öğreniriz.

Rafa, neden mi Rafa? Neden mi onu seçtim? Bu arkadaşlık sıradan ve dostça. Çünkü o farklı, normal bir çocuk. Farklı olan başkaları da var ama Rafa'yı fark etmemi sağlayan bir şey oldu. Geçen yıl ailesi el ele tutuşmuş okuldan sonra onu almak için beklediklerine dair bir hikâye duydum. Çoğu genç, okuldan ailesi tarafından alınmaktan utanır. Rafa utanmamıştı. Bununla ilgili hiçbir sorunu yoktu ve merak ediyordum: Ya benim evim olsaydı nasıl olurdu. Normal bir ailenin evi nasıldı?

Claude'un, Rafaların evini "*normal bir ailenin evi*" olarak tanımlaması bir taraftan anneden yoksun evsizliğine diğer taraftan düşlediği eve göndermedir. Gaston Bachelard, ev-düşleme ilişkisine dair şöyle söyler: "... *evin en değerli lütfu nedir diye sorulsa, şöyle cevaplardık: ev, düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar. İnsani değerleri yalnızca düşünceler ve deneyimler teyit etmez. İnsana derinlemesine işlenmiş değerler düşlemeye aittir. Hatta düşlemenin, kendi değerini artırmak gibi bir ayrıcalığı da vardır. Düşleme, kendi varlığına doğrudan erişir. Dolayısıyla, düşlemenin yaşandığı yerler de, kendilerini yeni bir düşlemede yeniden kurar. Geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde yıkılıp gitmediğinden, eski evlerin anılarını birer düşleme olarak yeniden yaşarız.*" (Bachelard, 2017, s. 36). Oysa Claude'un düşlediği ev, geçmiş hatıralarına neredeyse hiç gönderme içermez. Ev, şimdiki zamanda ve Claude'un bakış açısından perdeye yansır. Bu arada filmde Claude hakkında asgari bilgi verilmesi de tahkiyeyi şimdiki zamana istif eder. Artık evin içindeyizdir ve Rafaların ev yaşamı filmin odağına yerleştirilir. Claude'un hikâyesinden evvela Bay ve Bayan Rafa'nın eve dair planlarını öğreniriz. Rafalar, evdeki rutin yaşam döngülerini evin dekore edilmesi sayesinde değiştirme arzusu içindedir. Bu bilinçsizce beklenti ufku Claude tarafından alaya alınarak aktarılır:

[Rafa'nın annesi] 7.dakikada *Le Journal de la Maison (Ev)* dergisinin 215.sayısını açar ve hiç sahip olamayacağı rüya gibi bir eve içi gider. 8. dakikada Rafa'nın babası plazma TV almaktan bahseder. 10. dakikada Esther [Rafa'nın annesi] ev dekorasyonu için bir taslak çizmeye başlar. Bütün gün evdedir ama dekoru beğenmemektedir. 12. dakikada, arta kalan boşlukta, hayatın büyük sorunlarını çözmektedir: 'ikinci tuvaleti nereye koysak acaba?'

Rafaların evinin Claude tarafından yapılan iç betimlemeleri, ev'e dair yukarıda değinilen bilinçsizlik durumunu takviye eder. Evi dekore etmeyi planlayan Esther'in, evin dekorasyonunda Paul Klee tablolarını ne anlattıklarını bilmeden kullanması da yine bu bilinçsizlik durumuyla örtük olarak ilişkilendirilebilir. Tabloların altındaki Almanca sözcükleri, Almanca bilmeyen Esther'e Claude tercüme eder: "*Rettung kurtarma, unterbrechung yarıda kesilme, hoffnung umut ve zertörung ise yıkım demek.*" Bu karşıt sözcüklerin, Rafaların yaşamları ve ev'le örtük bağlantısı Claude tarafından tasarlanan Rafaların "ev hikâyesi"nin sembolik karşılığı olarak görülebilir.

Cumartesi 17:30. Geçen yaz onları izlediğim parktayım. Yol temiz. Yine sesi çok avam olan zili alıyorum. Kapı açılıyor ve işte orada! Esther, dünyanın en sıkıcı kadını. ...geçiyordum uğradım çünkü dün burada kitabımı unutmuşum. Nihayet Esther'le baş başa kaldım. Evde. ...Elbette bulamazsın kitap burada değil evimde. Bu küpelerin aynısından annemde de vardı diyorum işaret ederek. 9 yaşımıdayken bizi terk etti. Babama tahammül edemedim. Sanırım babam da bana ancak tahammül etti. Sözlerim yerine ulaşacak. Asla başarısız olmaz. Annemin hikâyesi herkesin sempatisini uyandırır. Bağlantı kuruldu. Korunmak istiyorum. Annem olmak istiyorsun. Bana bir kola ikram eder, Rafa, basketbol ve matematik hakkında konuşuruz. Konuşmak istediğini

hissediyorum. Zaman geçiyor ve önümüzdeki cumartesi günü de onunla baş başa kalmak için geri gelmeliyim. ...Rafa gibi sen de Almanca bilmiyorsun tabii ki. Evinde ne var bilmiyorsun onlar sadece dekor için varlar. Rettung kurtarma, unterbrechung yarıda kesilme, hoffnung umut ve zertörung ise yıkım demek. Artık gitmeliyim. Rafa babasıyla beraber dönecek eğer beni evde Esther'le yalnız yakalarlarsa ne derler? Rafa'nın kadını, Rafa'nın annesi. (Devam edecek...)

Hikâyenin yukarıya alınan pasajında Claude'un ebeveyni ve kendisiyle ilgili açıklamaları, hikâye anlatmayı ve bu eylemi pragmatik amaçlarla yaptığını gösterir. Claude, Esther'i manipüle etmek için hikâye kurmakta, annesizliğini kullanarak Esther'in sempatisini elde etmeye çalışmaktadır ve bunların hepsi yine "evde" gerçekleşir.

Claude, yazdığı ilk iki hikâye metninde geçmiş zaman kipini kullanmış iken üçüncü metninde şimdiki zaman kipine geçiş yapar. Bunu iki metinden kısa birer alıntı ile gösterirsek;

I. (...) Cuma günü Rafa'nın matematiğinin kötü olmasından faydalanarak ödevleri beraber yapmayı ve beraber ders çalışmayı teklif ettim. Açıkçası bu sadece bir bahaneydi. Eğer kabul ederse, ben Rafa'nın asla gelemeyeceği bir muhitte oturduğum için onların evine gideceğimizi adım gibi biliyordum. 11:00'da zili çaldım ve nihayet evin kapıları bana açılmıştı. (...)

II. (...) Tekrar ortalama ailenin evinde arkadaş canlısı ve sıradan...matematikten hiç anlamayan Rafa'ya yardım ediyorum. Tişörtünün içine gömülmüş adamın teklifini kabul ediyorum. (...)

Germain, Claude'un şimdiki zaman kipiyle yazılmış metninde Rafalarla alay ettiğini düşünür. Bu kesitte Germain, Claude'un metninin kurgusal yapısını analiz etme çabasıdadır.

Germain: Parodi mi yazıyorsun?

Claude: Parodi mi?

Germain: Rafa'nın babasını tarif edişin, onun gülünç konuşma şekli, tişörtü. Karakterini abartarak okuyucuyu güldürmek istiyorsun değil mi?

Claude: Hayır yemin ederim öyle değil.

Germain: O zaman bu realizm mi?

Claude: Realizm mi? Manası ne?

Germain: Sanki gizli kamerayla çekmiş gibi. Sanki kapı deliğinden bakıyormuşsun gibi.

Claude: Hayır.

Germain: O zaman bu biçimlendirme. Gördüğünü mü yazıyorsun yoksa değiştiriyor musun?

Claude: Her şeyin detayına inmiyorum, tişörtün rengi gibi. Bu arada yeşil ya da maviydi.

Burada dikkat çekici nokta yazma teorisi ile bizatihi yazma eylemi arasında görülen karşıtlık ve çatışma durumudur. Claude'un "detaya inmemesi" bilinçli bir yazma eylemidir. Germain'in ısrarla Claude'un anlatım tarzını belirleme çabası, artistik ve estetik metin bağıntısını gündeme getirir. Edebî metin karşısında yazarın ve okurun konumu, iki kutuplu alımlama süreci oluşturur (Moran, 1994, s. 221). Claude'un temsil ettiği artistik uç ile Germain'in temsil ettiği estetik uç; anlatı metninin üslubu, dili ve içeriği hakkında diyalojik bir metin inşa eder. Metnin ne anlattığı üzerine gerçekleştirilen bu söyleşim aynı zamanda edebi metnin teori ve yazma boyutunu irdeleyen bir eyleme dönüştürülür.

Germain: Neden şimdiki zaman? Neden şimdiki zamana geçiş yaptın?

Claude: Bu benim için bu evin içinde kalmanın bir yolu.

Germain: Öyle mi? Bir yazarın soracağı ilk soru şu olmalıdır: 'Ben kimin için yazıyorum?' Kimin için yazıyorsun, kendin için mi? Birinin en kötü halini göstererek sıradan insanların kendini üstün hissetmesi, onları alaya alması veya bunları saçma bulmasını sağlamak kolaydır. Ender rastlanan şey

karakterlere bir öncülü olmadan, ayıplamadan ulaşmaktır. Flaubert'i ele alalım buna en mükemmel örnek. O karakterlerini ayıplamaz.

Filminden uzunca alıntıladığımız aşağıdaki kesit, artistik ve estetik uç bağlamında edebî metnin nasıl yorumlandığını gösteren bir örnektir:

Artistik uç (Claude'un hikâyesi): Cumartesi öğlen her ne kadar Esther'le buluşmak istediysen de iki Rafa'yla birlikte belediye stadında takılmaya karar verdim. Elbette buradalar, topun peşinden koşup ter atıyorlar. Bir an durdum ve babamla beraber potaya top fırlattığımızı hayal etmeye çalıştım. Hayır. Babamı potaya top fırlatırken hayal edemiyordum. Yine de onların yaptığı şey bu. Her cumartesi öğleden sonra. Oğul Rafa ve baba Rafa basket attıklarında mutlu oluyorlar ve atamadıklarında mutsuz. (Rafa, Claude'a: 'Basketbol oynamayı sevmediğini sanmıştım.' der.) Gözlerinin içine baktım ve kendimden emin bir ses tonuyla: Annemin evi terk ettiği gün babam bir daha basketbol oynamamaya karar verdi.

Estetik uç (Germain'in yorumu): Ev hakkında yazdığında çok daha iyisin. Neden basketbol oynadın? Kulağa pembe dizi gibi geliyor. İhtirasın TV için yazmak mı? Her şeyi dile getirmeye gerek yok. Resmi tamamlamak için okurun hayal gücüne güven. Hâlâ oğlan [oğul Rafa] için endişelerim var. Sadece Claude'a değer katmak için var. Aynı zamanda onun yerine geçmek istiyorsun. Bu çok basit. Bunu tamamen ortaya çıkarmak için ilginç bir şey bulmalısın. Sahnenin baba salonda tek başına basketbol oynarken başlamalı ve soyunma odasında Claude, oğlana şöyle söylerken bitmeli: 'Annemin evi terk ettiği gün babam bir daha basketbol oynamamaya karar verdi.' Yine de sevdim. İşte güzel bir sahnenin sırrı: Olay örgüsünü yavaşça geliştir sonra birden okuru gafil avla ve şaşırt. Son paragraf sadece tümleyicidir.

Anlatı iletişimi dizgesi içerisinde yazar-okur bağıntısı, Claude-Germain üzerinden temsil edilir. Germain, Claude için "örnek okur"⁵ rolündedir; "Umberto Eco'nun adlandırmasıyla 'örnek okur', yazarın şifrelediği metni çözebilen okurdur" (Demir, 2002, s. 25). Gerçek yazar olarak Claude, bir taraftan gerçek okuru Germain ile öğrenci-öğretmen ilişkisini sürdürürken diğer taraftan hikâyeleri düzleminde bu roller gizli yazar/gizli okuyucu kimliklerine dönüşür. Bu aşamada Claude, kurguladığı tahkiyesinin kodlarını örnek okur'u olan Germain'le paylaşmakta ve bu süreci adeta bir oyuna dönüştürmektedir. Aslında Claude, Germain'in eşi Jeanne'nin de "gizli okur"u olduğunun farkındadır. Claude'un hikâyesini kurarken Rafaların evinden Germainlerin evine geçiş aşamasında gizli okur'u Jeanne ile karşılaşması bu nedenle spontane bir karşılaşma olmayacaktır.

Ancak ev/evler'e dair kurgulanan hikâyeye eklenen Claude'un yaşadığı **kendi evi**, birkaç saniyeyi geçmeyecek bir kesitte yansıtılır. Okulun sekreteri ile Claude'un okul dosyasını inceleyen Germain; onun bu okula iki yıl önce geldiğini, ailenin tek çocuğu olduğunu, annesinin evi terk ettiğini ve babasının emekli bir işçi ve engelli bir adam olduğunu öğrenir. Claude, varlıklı bir aileden değildir ve bu nedenle "*Rafa'nın asla gelemeyeceği bir muhit*"tedir evi. Rafaların evini Claude, "*Tam da bu birçok kereler içinde olmayı hayal ettiğim evdeydim. Tahminimden çok daha büyüktü. Benim düşündüğüm ev her şeyiyle birlikte bunun içine dört defa sığardı.*" diye tarif eder. Filmde Claude ve babasının yaşadığı evin gösterimi kısa ama çarpıcıdır. Rutin bir yaşamı imleyen bu sahne, Claude'un neden ev/ler'i hikâye ettiğini aydınlatan bir kesittir: "06: 45'te kalktım **her zamanki gibi**. Babama kahvaltı hazırladım **her zamanki gibi**. Evden 08: 00'de çıktım **her zamanki gibi**."

Filmin ev'e dair üçüncü düzleminde gösterilen Germainlerin evi, Claude'un hikâyesinde küçük betimlemelerle ve tek sahnede gösterilir. Claude, öğretmeninin evine buraya kadar anlatmış olduğu tekil evlerin hikâyesini bitirmek için gelir. Rafaların evi-Esther eşleşmesi yerini bu kesitte Germainlerin evi-Jeanne eşleşmesi alır. Claude'un, Germainlerin evine girmesi oldukça kolay olur çünkü bu evde bir okuru olduğunu bilmektedir. Claude ve Jeanne birbirleri hakkında birçok şey bilmektedir. Jeanne ve

⁵ "Örnek okur" kavramı merkezinde yapılmış bir çalışma için bkz. Tek (2017).

Claude arasında geçen teklifsiz diyalog, edebi metnin sağladığı iletişim üzerinden birbirini tanıyan gizli yazar-gizli okur arasındaki doğallık içerisinde gerçekleşen bir karşılaşma sahnesidir.

Claude (iç konuşma): İşte, yüzü yorgun görünüyor. Nasıl bir erkekle evli olduğunu biliyorum. Çocukları olmadığını ve kocasının kendisine galeride gösterdiği her şeyin saçmalık ve sapık sanat olduğuna inandığını biliyorum. Beni baştan ayağı süzüyor. Farklı mı hayal etmiştin beni?

Jeanne: Okulda olman gerekmiyor mu?

Claude: Hayır, ayrılmaya karar verdim.

Jeanne: Ne yapacaksın?

Claude: Çoğu insanın matematikle arası iyi değil. Ders verebilirim.

Jeanne: Emin misin?

Claude: Evet. Çağdaş sanat katalogları yazabilirim. Fransızca hocam iyi olacağını söyledi.

Jeanne: Evet biliyorum. Bolca hayal.

Rafaların, Claude'un ve Germainlerin buraya kadar değinilen tekil evlerinin ardından filmin son kesitinde, başka evlerin hikâyelerine geçilir. Tekillikten çoğulluğa geçiş, bir anlamda kurmacanın sınır tanımazlığını ima eder. Claude, ölküsel okurunu bulmuştur: Germain ve ona anlatacağı başka evler vardır, daha doğrusu birlikte anlatacakları evler. Claude ve Germain'in ayrıık yazar-okur figür rollerinden uzaklaşıp tek yazar kimliğinde özdeşleşmeleri olarak görülebilecek olan bu aşamada Germain; Claude'un yazma tarzını sorgulamaktan, eleştirmekten ve daha önemlisi Claude'u teorik olarak yönlendirmekten vazgeçer. Böylece Germain'in dönüşümü, örnek okur'dan ölküsel okur'a - Tahsin Yücel'in André Gide'den esinle tarif ettiği "kimi zaman bir dost, kimi zaman bir karşıt, kimi zaman bir suç ortağı saydığımız, dertleştiğimiz, tartıştığımız, atıştığımız, ama her zaman eşitimiz olarak gördüğümüz okur" (1994, s. 19) tipine- geçişin temsili olur. Tahkiyenin bu aşamasında gerçekleşen yazar ve ölküsel okur eşleşmesi; kurmacanın inşa ettiği evrenin genişliğine ve yazar ile okurun olduğu yerde hikâyenin hiç bitmeyeceğine de işaret eder. Filmin son sahnesi; bu durumu somutlaştırır ve yazma eylemi ile okuma ediminin özdeşleşmesinin tasviri olarak okunabilir. Claude ve Germain bir parkta oturmuş, başka evleri gözlemekte, birlikte hikâyeler kurmaktadır:

Claude: Tuhaf, (önlende duran binayı işaret ederek) tüm bu pencereler, tüm bu insanlar buradan görülebiliyor.

Germain: Evet harikulade.

Claude: Rafa'nın parkındaki bankta sanki en ön sıradaki bir izleyici gibiydim. şöyle bir baktım ve düşündüm ki: 'bu evlerdeki gibi bir hayat nasıl olurdu acaba?' Oradaki, mesela, o iki kadın ne yapıyorlar? Onları tanıyor musun?

Germain: Hayır. Tartışıyorlar gibi görünüyor. İki kız kardeş; bir ihtimal, miras kavgası yapıyor.

Claude: Ayrıılmanın eşiğinde olan iki lezbiyen.

Germain: Hayır iki kız kardeş ev üzerine tartışıyorlar. Aile kavgası. Birisi satmak istiyor, diğeri satmak istemiyor.

Claude: Otuz yıldır beraber olan iki lezbiyen ayrılıyor. Çünkü sarışın olan diğerinin romatologuyla flört etmiş. Esmer olan diğer ki: 'Üstelik sizi ben tanıştırdım!' Ellerine bak. 'Evet sizi ben tanıştırdım. şimdi anladım ki onunla gitmeni istemedim.'

Germain: 'Olmaz, bu evi satamayız. Babam bu evi almak için hayatını feda etti.'

Claude: Onların ikiz olmasını gerçekten tercih eder miydin?

Germain: Bilhassa değil.

Claude: İlk katta olmalı değil mi?

Germain: Unut gitsin Claude. Matematik dersine ihtiyaçları olduğunu sanmıyorum.

Claude: Bir gün bir şeye ihtiyaçları olacak. Her zaman girmek için bir yol vardır. Herhangi bir eve her zaman girebilirsin. Bana yardım edersen değil mi? (Birbirlerine bakıp gülümserler.)

Yazar-okur bağlaşıklık ilişkisi ile başlayan Claude-Germain arasındaki yazma-okuma sözleşmesi, filmin sonunda örnek yazar-örnek okur çiftinin yazma stratejisi üzerinde anlaşmasına evrilir. Germain bir örnek okur olarak örnek yazar'la özdeşleşir ve okuma-yazma eylemi de tek bir edime dönüştürülür: hikâye anlatmak/yazmak.

Sonuç

Sanatın yedinci kolu sinema; diğer altı sanat dalı olan resim ve heykel, mimari, dans, tiyatro, müzik ve edebiyat alanına ait eserlerden/yaratım biçimlerinden beslenmekle birlikte özellikle sözel anlatım düzleminde edebiyatla güçlü bir alışveriş ilişkisi içerisinde olagelmıştır. Edebiyatın kendine özgü anlatım ve oluşum yapısı, sinemanın ilham kaynaklarından biridir. Sözel dil ve görsel dil arasındaki bu sembiyotik ilişki, edebî eserlerden esinlenen sinema yapımlarında edebiyatın kurmaca evreni ile sinemanın gerçeğimsi evrenini görsel dilde buluşturur. Sinema ve edebiyat ilişkisine ait ürünler daha çok edebî eserlerin sinemaya adaptasyonu biçimindedir. Macera, polisiye, felsefî, bilim kurgu, ütopyik/distopyik, tarihî roman gibi çok farklı edebiyat eserleri sinemaya uyarlanmıştır. *Evde* filminin, hem uyarlandığı tiyatro oyunu hem de senaryo metni açısından üstkurmaca niteliği taşıdığı söylenebilir. Bu açıdan film, yazma sorunsalına ve olgusuna dair zengin gönderimler içermektedir.

Evde filmi bir tiyatro eserinden sinemaya uyarlanmış bir yapımdır ve özgün metin olan eserde yazınsal bir metnin yazılma süreci öğrenci ve öğretmen arasında gelişen diyalojik bir tahkiye ile aktarılmıştır. Bu açıdan *Evde* filmi sahne sanatı olarak tiyatro ve sinemanın anlatım olanaklarını buluşturan bir yapımlar olarak görülebilir. *Evde* filminin senaryosu; tematik açıdan teori ve yazma bağıntısı açısından birçok edebî kurama gönderme yapmakla kalmaz, bunu yazma ve okuma edimleri açısından yazar-okur iletişim dizgesi düzleminde sahneleştirir. Edebiyat metninin yazılma süreci, sıradan bir edebiyat dersinde işlenegelen kompozisyon yazısı ile filme konu olur. Filmde edebiyat kuramı, yazma-okuma edimi, edebiyat-sanat eleştirisi, edebiyat-sanat felsefesi ve yazma eğitimi gibi konulara ilişkin oldukça zengin tematik bir yapı vardır ve bu izlekler senaryoda oldukça örtük gönderimlerle işlenmiştir. Filmin sözel metninde yazar ve okur işleviyle rol alan hikâye katılımcıları; yukarıda belirtilen çift yapımlı tematik motifleri öğretmen-öğrenci, yazar-okur, eleştirmen-sanatçı kimlikleriyle uyumlu bir şekilde temsil ederler. Bu açıdan filmin, edebiyat eğitimi ve öğretiminde eğitsel içeriğe sahip bir yapımlar olduğu söylenebilir. Sonuç olarak *Evde* filminin; edebiyatın kurmaca yapısının hem teorik açıdan hem de yazma eylemi bağlamında nasıl inşa edildiği olgusunun sinema diliyle temsil edildiği bir yapımlar olduğu görülmektedir.

Kaynakça

- Aytaç, Gürsel (1990). *Edebiyat yazıları I*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Bachelard, Gaston (2017). *Mekânın poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baudrillard, Jean (2014). *Baştan çıkarma üzerine* (çev. A. Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bulut, Ezgi (2023). "Edebiyatseverlerin bayılacağı, yazar ve şairlerin yaşam öykülerinden esinlenilerek çekilen 25 film". <https://onedio.com/haber/edebiyatseverlerin-bayilacagi-yazar-ve-sairlerin-yasam-oykulerinden-esinlenilerek-cekilen-25-film-1128658>, Erişim tarihi: 17.12.2023.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E., Akgün, Özcan E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. İstanbul: Pegem Akademi.
- Çalışlar, Aziz (2004). *Tiyatro kavramları sözlüğü*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

- Demir, Yavuz (2002). *İlk dönem türk hikâyelerinde anlatıcılar tipolojisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Güngör, Feyza Şule (2019). “Felsefenin sonu mu yeni bir adımı mı? Badiou’nun Heidegger eleştirisine dair bir değerlendirme”. *Turkish Studies*, 14 (2), 413-430.
- Jahn, Manfred (2012). *Anlatıbilim*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kanat, Özlem (2020). “Romanda çatışma yapısı üzerine bir okuma denemesi: Leyla’nın Evi”. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (2), s. 370-381. DOI: 10.34083/akaded.772152.
- Kayaoğlu, Ersel (2016). *Edebiyat ve film: Edebiyat bilimi yaklaşımıyla film çözümlemesine giriş*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Lukens, Rebecca J. (2003). *A critical handbook of children’s literature*. Boston: Allyn and Bacon.
- Meredith, Robert C. ve Fitzgerald, D. John (2000). “Kısa hikâyede çatışmayı dramatize etme”. *Öykü Sanatı* içinde (hzl. ve çev. Hasan Çakır). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Moran, Berna (1994). *Edebiyat kuramları ve eleştiri* (Genişletilmiş 8. Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Neuman, W. L. (2010). *Toplumsal araştırma yöntemleri nitel ve nicel yaklaşımlar* (çev. S. Özge). İstanbul: Yayın Odası.
- Tek, Zeynep (2017). *Safiye Erol anlatılarının örnek okur düzeyinden anlamlandırılması*. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi: Doktora Tezi.
- Uç, Himmet (2006). *Roman eleştiri terimleri*. Ankara: Bizim Büro Yayınevi.
- URL1 (2023). “İşte, yazmak konulu 16 film!”. <https://www.edebiyathaber.net/iste-yazmak-konulu-16-film/>, Erişim tarihi: 17.12.2023.
- URL2 (2023). “Official selection awards”. <https://web.archive.org/web/20150924094905/http://www.sansebastianfestival.com/in/pagina.php?ap=3&id=2725>, Erişim tarihi: 17.12.2023.
- URL3 (2023). *El chico de la última fila*. <https://lengualia.files.wordpress.com/2020/03/juan-mayorga-el-chico-de-la-c3balima-fila.pdf>, Erişim tarihi: 17.12.2023.
- Ülger, Emir (2013). “Platon’un sanat kuramının düşünsel evrimi”. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 16, s. 15-28.
- Yayla, Eylem (2023). *Fransız sinemasında 2010-2015 yılları arası tematik yönelimler*. Ordu Üniversitesi: Yüksek Lisans Tezi.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.
- Yücel, Tahsin (1994). “Okur”. *Adam Sanat*, 109, 15-23.
- Yüksel, Ayşegül (1995). *Yapısalcılık ve bir uygulama: Melih Cevdet Anday tiyatrosu*. Ankara: Gündoğan Yayınları.